فرض وجوده الفني بإصرار وقدم الواقع البحريني بملامحه الطبيعية

عبدالله المحرقي .. فنان الشعب



يعد الفنان التشكيلي البحريني عبدالله المحرقي واحدا من أبرز فناني الجيل الثاني في البحرين والخليج العربي، كما يعد من الجيل الذي شكل الانطلاقة الرئيسية للتشكيل البحريني الحديث. بالإضافة إلى ذلك يأتي في طليعة فناني البحرين الذين فرضوا وجودهم الفني بإصرار ومثابرة حيث شكّل الواقع البحريني - بملامحه الطبيعية المختلفة، وبعادات الناس وسلوكهم وتقاليدهم - نبعا مهما له، حيث صنع منه تيارا ذا أهمية في حركة الفنون التشكيلية البحرينية الحديثة. وهو يعد أيضا من أكثر الفنانين التشكيليين إخلاصا للبحث في كيفية تحويل الروافد الموضوعية والشكلية المستمدة من الواقع، لتصبح عناصر مهمة على سطح اللوحة. لقد عرف المحرقي، خلال مسيرته الفنية الطويلة، بأسلوبه المتميز واختياره لموضوعات تمثل البيئة والمناظر الطبيعية البحرية والبرية والتراثية في البحرين إلى جانب الأساطير والحكايات، وغير ذلك من العادات والتقاليد والأفكار والهواجس.. التي سجلها المحرقي على مسطحات لوحاته.. وهذه اللوحات التي تسيدها الإنسان تشير إلى الأمل، لأن الإنسان في لوحاته حامل للطيبة والجمال ويناضل من أجل الحياة.

د. غازي انعيم
ناقد وتشكيلي - الأردن

ولد الفنان عبدالله المحرقي في شهر أغسطس من العام 1939م، في فريق الفاضل بالمنامة، وكانت عائلته قبل ذلك تسكن في جزيرة المحرق، وبعد استقرارهم في المنامة صار الناس يلقبونهم بالمحرقي نسبة لمنشئهم، وصار اللقب متداولا واسما للعائلة. وهكذا درجت التسمية على والده الذي انتقل للعيش في المنامة بسبب ظروف عمله، حيث كان يعمل قبطانا لإحدى سفن البريد التي تبحر بين البحرين وشواطئ السعودية.

كان عبدالله المحرقي الذي نشأ وترعرع في أحياء المنامة، وفي مكان قريب من شاطئ البحر الذي أحبه كثيرا، يمضي أوقاتا طويلة على شاطئ البحر في المنامة، مأخوذا بمرأى السفن ومراكب الصيادين وهي تنساب عبر الخليج جيئة وذهابا، وظل البحر بشاطئه الذي يعج بالمراكب والسفن وبالصيادين وباعة السمك.. وبالبحارة ومراكبهم وشباكهم.. والغواصين.. موضوعا محببا إلى نفسه خلال مسيرته الفنية كلها.

المنابع الأولى

قبل دخول المحرقي إلى الكتاتيب، كان يتابع والدته الفنانة بكل انتباه واندهاش لصبرها وهي ترسم على أقمشة المفروشات المنزلية زخارف ورسومات للزهور والطيور والخيول والغزلان، وغيرها، بقلم «الكوبيا» لتطرزها بخيوط «البريسم» بدقة متناهية، لم يفطن عبدالله حينها لتلك الموهبة التي أورثته إياها والدته، فكان لها تأثير ايجابي غير مباشر على مسيرته الفنية.

في الخامسة من عمره أدخل إلى «الكتاتيب» أو كما يقال في البحرين «المطوع» ليتعلم القراءة والكتابة، لكنه لم يقتنع بالتعلم في الكتاتيب.. لعدم توفر بيئة مناسبة أو بنية تحتية للتعليم، كما أن قسوة وشدة تعامل المطوع مع الأطفال، لم تشجعه على مواصلة الدراسة في هذا النوع من المدارس.. فترك «الكتاتيب» والتحق في العام 1945 بالمدرسة الغربية الابتدائية (أبو بكر حاليا)، ولما رأى الصفوف، والمقاعد وجدران المدرسة مغطاة بالرسومات التوضيحية والخرائط.. والتلاميذ بثياب نظيفة.. اندهش وأحب المدرسة والدراسة والمدرسين، حتى إنه صار يتمنى أن يبقى كل الوقت فيها.

أول مبلغ من عرق جبينه

عندما ترك والده العمل في البحر.. وفتح محلا لبيع الخردوات بالعصاري في شارع «المهزع»، وكان عُمر الفنان الصغير عبدالله حينذاك لا يتجاوز السنوات العشر، وكان المحرقي يسبق والده إلى الدكان متسلقا صندوقا خشبيا كي يفتحه، بعد

ذلك يجلس مع أوراقه وألوانه في انتظار حضور والده. وعندما كانت تقل الحركة على الشراء، كان يستثمر هذه المساحة من الوقت في الرسم على الأوراق التي كان والده يلف فيها السلع الصغيرة، وفي احد الأيام كان قلم المحرقي يخط على الورق فشاهده اثنان من الأمريكان كانا يتسوقان، وطلبا منه أن يرسم لهما صقرا نظير مكافأة مالية.. وفعلا رسم الصقر، فاندهشا واخرج كل واحد من جيبه 4 آنات - عملة ذاك الوقت - ووضعاها في يديه وانصرفا بعد أن أخذا الرسم، وكان هذا أول مبلغ مالي يحصل عليه من عرق جبينه.

وفي محل والده أصبح القلم والخط مطواعا بين يديه.. وبدأت أنامله تنسجم مع مخيلته، وبدأت رسوماته تظهر وتبرز وتشد عين المارة من أمام الدكان.

شرارة الفن

في المدرسة الغربية الابتدائية، اشتعلت في نفسه شرارة الفن وتحركت الموهبة في داخله وبدأ المحرقي يرسم بتشجيع من مدير المدرسة الذي حث مدرسي المواد العلمية كالجغرافيا والعلوم بتكليفه برسم وسائل الإيضاح لها..

ويعود الفضل في تشجيع الفنان عبدالله المحرقي على الرسم، لمدرس مادة التربية الفنية السوري رؤوف نادر شركس، كما يعود له الفضل في تشجيع الطلاب الموهوبين، ومن أجل تحفيزهم على الإبداع كان يقدم لكل طالب يرسم عملا فنيا جيدا.. هدية عبارة عن بطاقة تمثل دولة من الدول.

في هذه المرحلة حدث للفنان المحرقي موقف مع الأستاذ نادر شركس لم ينسه، وهو أن المدرس شركس كان يمنح المحرقي علامة 19 من عشرين في مادة الرسم، ولم يسبق أن منحه علامة العشرين أبدا، ويتحدث المحرقي عن هذه القصة قائلا: ذات يوم وزع علينا الكراسات وإذا هو يعطيني 11 من عشرين، ولما رأيتها صدمت وبان علي الانزعاج وهو يلاحظني.. واقترب من طاولتي وقال لي بلهجته السورية، وأنا كنت متضايقا: «أوم ولك» ولما انتصبت واقفا صفعني كفا ثقيلا أدار رأسي. وأحسست أن الأرض تميد بي.. ثم قال: «أقعد» كنت كأني في حلم رهيب.. ولما انتهى الدرس.. خرج الطلاب وبقيت جالسا.. جاءني الأستاذ.. ووقف على رأسي، ثم قال لي: هل تعرف لماذا ضربتك؟! قلت: لا! قال: لكي تتعلم.. ألا تقدم أي عمل فني أقل مستوى من الذي قبله إن لم يكن أحسن منه. هذا الدرس.. وعيته جيدا، ولذا حتى الآن.. أدقق في أعمالي.. وحين انهي العمل أخاف.. من الناس.. أخاف من أي قول.. لا أسأل أحدا ما رأيك؟ خوفا من أن يكون العمل أقل من سابقه».

بدأ المحرقي يرسم في البيت والمدرسة لوحات بالألوان الزيتية لمواضيع زخرفية ومناظر طبيعية وأشكال آدمية وحيوانية، بالإضافة إلى بورتريهات لشخصيات معروفة مثل أحمد شوقي، أحمد العمران، وشخصيات تاريخية، كصلاح الدين الأيوبي.. وقلاع.. كما رسم صورة شخصية صغيرة بقلم الرصاص لرئيس الاتحاد السوفييتي الأسبق «ستالين» آنذاك بشواربه الكبيرة على ورقة صغيرة وعرضها على أستاذ الرسم وقتها الأستاذ سلمان الصباغ، الذي حل مكان الأستاذ شركس، وقد أعجب الصباغ باللوحة ونتيجة لهذا الإعجاب اصطحب الأستاذ الصباغ المحرقي إلى مدير المدرسة حسن الجشي الذي أثنى بدوره على اللوحة، وطلب من المحرقي رسم صورة المغفور له الشيخ سلمان بن حمد آل خليفة حاكم البحرين آنذاك من صورة فوتوغرافية كانت معلقة في مكتبه، فقام المحرقي برسمها وعرضت بعد ذلك في المعرض السنوي، الذي تقيمه المدرسة ثم أهديت هذه اللوحة لسموه، وتلقى المحرقي من سموه هدية كانت عبارة عن ساعة يد. فكانت هذه أول لوحة لشخصية رسمية يرسمها المحرقي وأول هدية يتلقاها في حياته عن عمل فني يعود له.

ومن ضمن اللوحات التي كانت معروضة في معرض المدرسة صورة للمصور «شارلس بلجريف.. وقد سبق أن رسمها المحرقي بناء على تكليف وطلب من سكرتيرة المدرسة، وكان من ضمن الحضور الذين شاهدوا المعرض بلجريف نفسه، ولما شاهد صورته» بدا عليه الامتعاض ولم تعجبه الصورة. «لم يشجعني.. ولم يشكرني، ولم يرحب بذلك. ولم يثن عليّ.. ترك اللوحة وأخذ يتجول في المعرض.. وكنت قد عثرت على صورة أخرى.. كانت ملقاة على الأرض وممزقة.. فجمعتها، وألصقتها ثم كبرتها بالرسم وبالألوان.. وكانت في المعرض.. ولما رآها بلجريف التفت إليّ.. وقال هذه من خيالك؟! قلت: نعم! دون أن أدرك لماذا قلت نعم.. وبدا عليه الغضب الشديد.. وانسحب من المعرض كله.. وبعد مدة حين نشر كتاب «أهلا بكم في البحرين» فوجئت أن الصورة الأصل منشورة في الكتاب وأنها من التقاط بلجريف نفسه.. وهذا الذي أغضبه.. ربما!».

بعد المرحلة الإعدادية انتقل المحرقي إلى المدرسة الثانوية، وفيها لقي التشجيع من مديرها «محمد توفيق السيد» الذي كان يطلب منه أن يرسم وينفذ ما يريد.. وبجودة عالية، وأخذ المدير يعامله معاملة الأب للابن، وأراد أن يقدم له خدمة، فعرّفه على رجل مصري يدعى «ينّى بشاي» كان يعمل في «دائرة العلاقات العامة» في شركة نفط البحرين (بابكو)، وذلك الرجل طلب من المحرقي أن يتعاون مع الشركة، فوافق المحرقي، وبدأ العمل معهم كرسام.. فنفذ اسكتشات لمناطق العمل، ولوحات لحفر الآبار، والتكرير.

حين أنهى الصف الرابع الثانوي في العام 1956 - لم يكن في البحرين ثانوية عامة - كان يرغب في أن يواصل دراسته بالفن، وذهب إلى وزارة التربية والتعليم لطلب منحة لمواصلة دراسته في الخارج، لكن طلبه رفض.. وخرج من الوزارة مكسور الخاطر.. إلى أن جاء الفرج من خلال صديق له، أبلغه بأن هيئة الاتحاد الوطني يريدون مقابلته لإرساله إلى مصر، وهناك يتولى المؤتمر الإسلامي تحمل بقية النفقات.. وكان من ضمن اللجنة التي قابلته عبدالعزيز الشملان ومدير مدرسته السابق «حسن الجشي».

البدايات .. وكلية الفنون

في العام 1956 سافر إلى مصر، وفي العام نفسه توقفت الدراسة بسبب العدوان على مصر، لم يرغب في العودة إلى البحرين فقرر المحرقي أن يستثمر الوقت في الدراسة وأن يستعد لامتحان الثانوية العامة، وفعلا تقدم للامتحان ونجح فيه. وأخذ يستعد لدخول الجامعة، وهنا عاش في حيرة وقلق بين أن يحقق رغبته أو رغبة الأهل بدراسة الهندسة أو الطب.. وليس الفن، لاعتقادهم بأن الفن لا يتناسب مع العادات والتقاليد.. كما



كانت في تلك الأيام تنتشر في النفوس كراهية التصوير.. كما كان الاتجاه إلى الفن يمثل طريقا غامضا ومستقبلا غير مأمون اقتصاديا، بالإضافة إلى ذلك كان مجموع علاماته لا يؤهله لدراسة الطب والهندسة.. وتحت هذا الضغط أراد دخول أي كلية غير كلية الفنون، وهنا مر بعدة مواقف كانت تؤشر بضرورة التحاقه بكلية الفنون، منها: ظهور الأستاذ محمد توفيق السيد بشكل مفاجئ في الصورة، وكان حينها مدير مدرسة خاصة في الزمالك، وقال له: «الله خلقك فنانا، ولا تدخل أي كلية أخرى».

أما الموقف الثاني فيتمثل في زيارة السكرتير العام للمؤتمر الإسلامي حينذاك أنور السادات لبيوت الشباب، حيث طلب منه أن يرسم له صورة، كما رسم صورة لجمال عبدالناصر.. وقدمت للسادات الصورة، ونشرتها الصحافة آنذاك.

كان في صحبة السادات السفير السوداني في القاهرة، ولما رأى لوحاته قال: إن شاء الله تدرس الفن، ورد عليه المحرقي: أحب أن أدرس الهندسة.. فقال له السفير: ألا تحب أن تصبح فنانا.. تصل إلى هدفك بالخط المستقيم، أسلك الطريق المستقيم.

وفي الموقف الثالث، كان المحرقي يرغب في حل وسط، وذهب في العام 1957 ليقدم أوراقه إلى كلية الفنون ـ قسم العمارة ـ وهناك التقى بالبواب، فسأله أي قسم تريد؟ قال: العمارة.. فرد عليه البواب: هذه كلية الفنون الجميلة وليست العمارة.. قدم للفنون. وكانت هذه إشارة أخرى بأن يحزم أمره.. فتقدم لامتحان الفنون مع 500 طالب وحصل على الترتيب الثالث، لكنه فضل دراسة الفنون الزخرفية التي تضم الديكور الداخلي والتصميم والتصوير الزيتي.

فترة التشكل

كان المحرقي أثناء إجازته الصيفية يعود إلى البحرين للعمل بدائرة العلاقات العامة في شركة بابكو لتوفير المال لدراسته في القاهرة، وقد حفزه قسم السلامة في بابكو على الاتجاه إلى الكاريكاتير.. فرسم للشركة أعمالا كاريكاتيرية بشكل مبسط تتضمن تعليمات وإرشادات للعمال كارتداء القبعة الواقية، أو القفازات، وبدأ يتلقى أجرا على رسوماته.. مما شجعه على إتقان العمل أكثر وأكثر.. كما رسم آنذاك لوحات كثيرة تصور حفر آبار البترول.. وكذلك بوسترات كاريكاتيرية استخدمت كوسائل إيضاح لغرض إجراءات السلامة العامة.

هذه الفترة كانت بالنسبة إليه فترة التشكل، والتخلق، وهي المرحلة الجنينية.. والتمهيد للمرحلة القادمة.. فبدا يرسم لوحات تدور حول أحداث ذلك الوقت.. الجزائر، العراق، فلسطين، وكان يعبر بالأسلوب الواقعي الذي بقي أسيره فترة طويلة.. نتيجة تأثره بفناني عصر النهضة الكلاسيكيين، والفنانين الواقعيين والرومانسيين... لذلك ليس غريبا بعد كل ذلك أن يعجب المحرقي بلوحات الايطاليين مايكل أنجلو ودافنتشي... والفرنسي دولا كروا، والاسباني غويا، وأستاذه المصري صلاح عبدالكريم الذي تتلمذ الفنان على لوحاته إبان دراسته في كلية الفنون بالقاهرة.



حيث تأثر المحرقي بأسلوبه، وكان قويا جدا للحد الذي جعله يشعر بالرهبة أمامه فتبعه بصيغته الحديثة وبلغ مرحلة لا بأس بها.

في السنة الأخيرة من صيف العام 1963 كان المحرقي ينفذ مشروع البكالوريوس في الفنون الزخرفية بعد أن نجح في السنة النهائية، وبعد أن قدم المشروع الأولي، ولم يتبق إلا المشروع النهائي ـ كان أمله كبير في حصوله على درجة الامتياز ـ وفي ذروة فرحه وابتهاجه حصل ما لم يكن في الحسبان، ومن دون سابق إنذار، وجد نفسه في زنزانة بتهمة التآمر على السلطة، ومن زنزانة إلى أخرى.. وجد نفسه في نهاية المطاف.. على سطح سفينة إيطالية كانت راسية في الإسكندرية، ومتجهة إلى بيروت.

عاد إلى وطنه البحرين مقهورا وفي حلقه مرارة، من دون شهادة.. وبدل أن يجد من يخفف عنه وطأة ما حصل معه من تهم وسجن ومشقة طريق.. فوجئ بتوقيفه والتحقيق معه.. وعندما تناهت إلى سمع الشيخ عبدالرحمن المهزع قصته سارع في فك أسره.. وقد عوضه الله خيرا في نهاية العام 1963 عندما عمل ضمن فريق الشيخ محمد بن مبارك آل خليفة، الذي مهد له الطريق بلقاء رئيس المالية في ذلك الوقت صاحب السمو الشيخ خليفة بن سلمان آل خليفة.

وفي العام 1964 حاول رئيس البعثة المصرية مساعدته، فذهب إلى كلية الفنون في القاهرة وأحضر أوراقه منها، وتوسط له بالدخول للقاهرة لإكمال متطلبات تخرجه.. لكن المحاولة باءت بالفشل، بعد ذلك قرر الذهاب إلى سورية، وهناك قدم أوراقه إلى كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، وطلبوا منه بأن يعيد السنة النهائية كاملة.

كان يعتقد المحرقي أنه سيبقى مدة ستة شهور، لكنه فوجئ عندما عرف بأن الأمر يتطلب سنة ونصفا، فأرسل رسالة للشيخ محمد بن مبارك الخليفة، وعرض عليه تقديم استقالته من دائرة العلاقات العامة في البحرين، فرد عليه.. واصل دراستك.. نحن في انتظارك.

نقطة التحول والانطلاقة

يعتبر العام 1970 نقطة تحول، وبداية انطلاقة جديدة للفنان المحرقي، حيث استطاع أن يمهد السبيل لطابعه الخاص في لوحاته التي أنتجها أثناء وبعد الدراسة الأكاديمية.. وهو العام الذي سيلتقي فيه مع جمهوره البحريني من خلال معرضه الأول، الذي عمد إلى تضمين لوحاته منظومة من الألوان الحارة والدرجات المختلفة في نسيج من المستويات التكعيبية المتداخلة، كما استطاع أن يدمج شخوص لوحاته ببيئتها بوحدة غير مسبوقة في الشكل والفضاء.

هذه المرحلة عكست تهويماته الخيالية، وأفكاره

الجوائز:

- فاز بتصميم شعار دولة الإمارات الحالي في مسابقة على مستوى الوطن العربي في العام 1997.
- صمم معظم طوابع البريد لدولة البحرين في العام 1979-1970.
- الجائزة الأولى من معرض الفنون التشكيلية لفناني البحرين في العام 1973.
- جائزة دولية من معرض جرولادورو بإيطاليا عن لوحته «مأساة غواص» في العام 1980.
- الميدالية الذهبية من صالون الفنانين الفرنسيين في العام 1983.
- اختير محكما دوليا ضمن لجنة فنية دولية في معرض جرولادورو في إيطاليا في العام 1985.
- جائزة الدولة التشجيعية في الفنون في العام 1983.
- حاز جائزة لجنة التحكيم في المعرض السادس والعشرين للفنون التشكيلية العام 1997.
- جائزة الدانة في معرض البحرين لفنون التشكيلية للفترة 2005 و2006 م.
- حصل على وسام الكفاءة من الدرجة الأولى من جلالة الملك في 18 ديسمبر العام 2007 م.
- حصل على جائزة الإبداع الإعلامي في ملتقى الإعلام العربي في الكويت بالعام 2008 م.
- كرم من قبل جمعية الصحافيين البحرينية، كما منح العضوية الشرفية في العام 2013 م.



الفلسفية التي تلقي الضوء على رؤيته وحلمه الخاص. ويبدو أن المحرقي قد آمن بأن الفن يجب أن يتجاوز مجرد التعبير عن الرؤى الفنية الخاصة، ليكتسب بعدا اجتماعيا، فينوب في التعبير عن إحساس الجماعة بالقضايا والأحداث الراهنة.

وهو حين يتناول الأجواء الشعبية على مسطحات لوحاته، إنما يتناولها من أجل التعاطف مع شخصيات لوحاته المنهمكة في عملها والغارقة في جوها الأسطوري والتراثي، وهو هنا يستخدمهما كوسيلة لتجسيد أحاسيسه الذاتية، ويشير من خلالها إلى المجهول الذي يؤرقه.

استقلالية الأسلوب

كان المحرقي حريصا على استقلالية أسلوبه الفني، لذلك حاول الاستفادة من كل الثقافات والأساليب الفنية المحلية التي يمكن أن تثري فنه من دون أن تطغى على تفرده وأصالته.

على الرغم من التنوع في أساليب الفنان، فإنه يمكن التعرف على شخصيته من خلال لوحاته؛ المتميزة بشموليتها لمفردات البيئة المحلية وتناولها لعدد من الموضوعات ذات العلاقة بالأساطير والحكايات والتراث، إلى قدر صارت به الصبغة التراثية والأسطورية أهم ما يميز فنه والسمة الطاغية على موضوعات لوحاته بغض النظر عن الأسلوب لأن الفنان «ينطلق من قناعة مفادها أنه لا ينبغي على الفنان أن يتوقف عند مدرسة أو أسلوب معين، ويؤكد أن لكل فنان بصمته الخاصة المميزة له عن سواه. وعن نفسه يقول: أنا لا أعاني من مشكلة في هذا الأمر، فأنا رسام صاحب «موضوع» لديّ هم، وقضية ويهمني أن أوصلها أو أن أثيرها في عملي الفني، لذا فإن الموضوع هو الذي يفرض عليّ أسلوبي في رسم اللوحة. أحيانا ألجأ إلى الرمزية والواقعية في الوقت نفسه خاصة عند تناولي للموضوعات التراثية، وحياة الغوص التي تكتنز الكثير من الأساطير والحكايات الشعبية».

الكاريكاتير

يستلهم الفنان المحرقي موضوعاته الكاريكاتورية من أحداث العالم. وهو دائما يقلّب الأفكار في رأسه، الذي يعمل كالرادار، يلف من جهة إلى جهة، وما يرسمه على المسطح الأبيض عادة، هو الأحداث الآنية السريعة التي تمس واقع الناس وتلخص حياتهم اليومية، بخطوط مختزلة وصامتة.

صحيح أن التصوير والكاريكاتير يسيران عنده في خطين متوازيين، لكن الكاريكاتير مثل قناع مضحك لجذب المتلقي إلى القضية والرسالة، ومن ثم تحفيزه وتحريكه، ولكن الفكاهة في الواقع تحمل قدرا أكبر من النقد الجارح والألم، لأن الفكاهة مثل الدودة في سنارة الصيد، وراءها تقبع الفكرة.

والفنان المحرقي انتقل من العمل في مجال الكاريكاتير الاجتماعي إلى مجال الكاريكاتير السياسي في جريدة أخبار الخليج اليومية في العام 1976، ما أعطاه فرصة اكبر للتحليق في عالم الكاريكاتير واعتبرها هي البداية الحقيقية في حياته الفنية، كما عمل في جريدة البيان بدبي لمد 14 عاما. ويجد المحرقي في الكاريكاتير تنفيسا عن مكبوتاته النفسية: «إنني حين أحس بالضغط.. أنفس عن نفسي بالكاريكاتير، وأسرب المرارة داخل هذا المستطيل اليومي، وإني أستلهم أحيانا من أفواه الناس بعض الموضوعات وأرسمها كاريكاتير، وإنني أغتبط عندما يشكرني الناس، أشعر بأن آخرين يشعرون بما أشعر.. الكاريكاتير هو حياتي، ويوم أترك الكاريكاتير أشعر بأنني أعاني من ذبول داخلي».

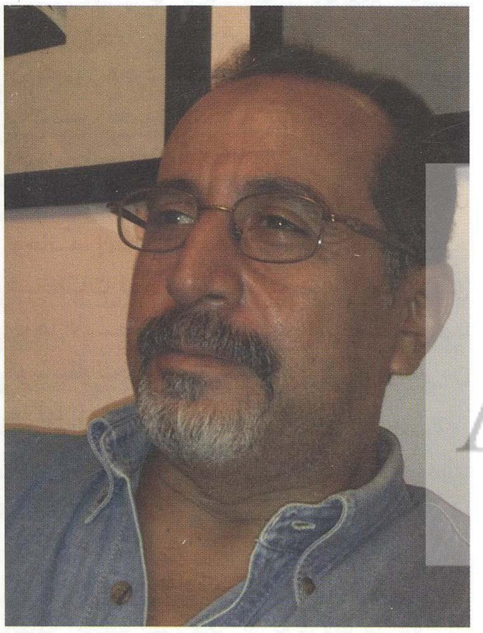
وهذا ما يجعلنا نترقب باهتمام بالغ تجاربه القادمة على صعيد مواقفه في الكاريكاتير، وان كان قدم تنازلات أم لا.. القادم من الأيام سيكشف مدى عمق رؤيته التعبيرية والجمالية في إبداعه. ودفاعه عن حرية الكلمة والجمال.

السيرة الذاتية للفنان عبدالله المحرقي

- من مواليد المنامة في العام 1939.
- بكالوريوس في الفنون الزخرفية جامعة دمشق في العام 1966.
- أقام معرضا خاصا له في لندن في العام 1970.
- أقام معرضا خاصا له في البحرين 1977-1975.
- أقام معرضا خاصا له في الكويت 1983-1981.
- أقام معرضا خاصا له في أبو ظبي في العام 1989.
- أقام معرضا خاصا له في مسقط في العام 1991.
- أقام معرضا خاصا له في أبوظبي في العام 2008.
- أقام معرضا خاصا له في الدوحة في العام 2009.
- اشترك في معرض الفن العربي الثاني بالجزائر.
- اشترك في معرض السنتين في الكويت .
- اشترك في جميع معارض الفنون التشكيلية لفناني البحرين العام 1976.
- اشترك في معرض فناني الخليج الذي أقيم في الدوحة العام 1980.
- اشترك في معرض بينالى مدريد في العام 1982.
- اشترك في صالون الفنانين الفرنسيين في باريس (جراند باليه) في العام1981.
- اشترك في معرض الفن التشكيلي البحريني في سنغافورة في العام 1981.
- اشترك في معرض بغداد الدولي للفنون التشكيلية في العام 1988-1986.
- اشترك في معرض الصداقة العربية الكورية في سيئول في العام 1980.
- اشترك في معرض «كاريكاتير» مهرجان مجلة المجلة للرسم العربي الساخر في لندن في العام 1989.
- اشترك في معرض كاريكاتير العالم الثالث في القاهرة بالعام 1990.
- اشترك في معرض الكاريكاتير العالمي في ذكرى الفنان ناجي العلي العام 1992.
- أقام معرضا خاصا له في لندن العام 1997-1995.
- اشترك في المعرض التشكيلي السنوي لوزارة شؤون مجلس الوزراء والإعلام في العام 1993.
- شارك في معرض فناني مجلس التعاون لدول الخليج العربية في العام 1996.
- شارك في ممرض آرت اكسبو سنغافورة في العام 1997.
- شارك في معرض الخيول العربية في العام 1989.
- شارك في ورشة عمل للفنانين العالميين المتميزين للرسم الكاريكاتوري السياسي الصحافي في مالطا.

نقيب التشكيليين في مصر يتحدث لـ الفنون عن الفنون البصرية الحديثة

د. حمدي أبو المعاطي .. الحركة التشكيلية المصرية عريقة ومتطورة



د. حمدي أبو المعاطي



على هامش مؤتمر التشكيليين العرب وتأسيس الاتحاد العربي للتشكيليين ومقره الكويت - الذي أقيم تحت رعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب وجرت فعالياته في جمعية الفنون التشكيلية التقيناه، أجرينا مع نقيب التشكيليين بمصر د.حمدي أبو المعاطي هذا اللقاء مستوضحين منه خطوات وعلامات التطور في الحركة التشكيلية بوجه عام في العالم وبالأخص في مصر والفنان الدكتور حمدي ابو المعاطي حاصل على درجة دكتوراه الفلسفة في الفنون الجميلة - فلسفة التصميم الجرافيكي (جامعة حلوان) وهو وكيل كلية الفنون الجميلة للدراسات العليا والبحوث، وإلى تفاصيل اللقاء:

سهام سالم
ناقدة مصرية مقيمة في الكويت



الفن في المستقبل هو سيستخدم في تطوير العقل أم في الرقي الوجداني؟

من الملاحظ أن الفن يرجع إلى ثوابته، بمعنى أن هذه موضات في الفن تأخذ وقتها والمرجعية دائما للفن الذي يخاطب العقل والوجدان لكن الوجدان بصورة أكبر، فاللوحة الفنية مثل قطعة الموسيقى ليس بالضرورة استخلاص فكرة عقلية منها لكن إذا كانت موجودة فذلك هو الأفضل، والثابت هو الفن الكلاسيكي، ويوجد بعض الفنانين الذين يرفضون التعامل مع فنون ما بعد الحداثة وقد أتذكر كلام أستاذي في ألمانيا حين قال «الكمبيوتر جهاز، أنت الذي تمنحه الذكاء أو الغباء، بإمدادك له بالمادة لكن لا يؤثر فيك».

أولا حدثنا عن الحركة التشكيلية في مصر بشكل عام؟ كيف نشأت وكيف تطورت؟

- الحركة التشكيلية في مصر كانت مواكبة للحركة التشكيلية العالمية حتى نهايات القرن التاسع عشر. حيث كان المنتج الفني يقتنى من قبل الملوك والأمراء سواء باقتناء أعمال لرواد الحركة الفنية الأوروبية مثل فان جوخ أو رمبرانت أو لفنانين كبار مثل محمود سعيد.. إلى آخره.

لكن متى بدأت الحركة التشكيلية بشكل فعلي؟

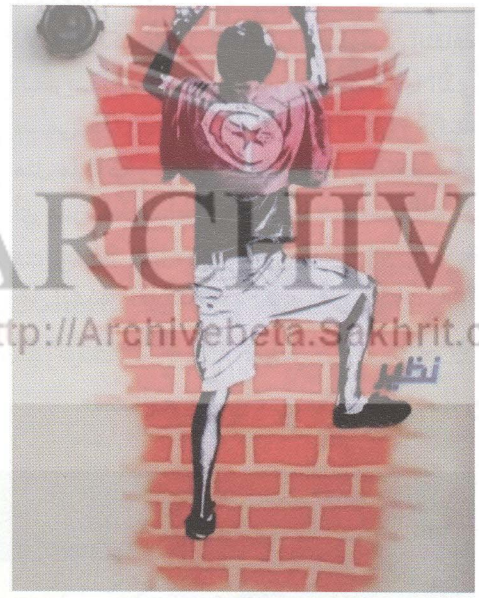
بدأت الحركة التشكيلية في مصر بشكل إيجابي منذ نشأة مدرسة الفنون الجميلة في مصر العام 1908 وهكذا ارتبطت الحركة التشكيلية في مصر بتطور الحركة التشكيلية في أوروبا حيث كان التأثير والتأثر مثال ذلك عندما تأثر بيكاسو بالجزائر كبلد شرقي وأيضا رسم النوبة كان ذلك جزءا من التأثر كذلك الفنانين الذين خرجوا في بعثات لأوروبا تأثروا بالفن الغربي في أعمالهم إلا أنه مع التطور في مرحلة الستينات وحركة المحافظة على التراث والبيئة المصرية اتجه الفنانون إلى تاريخ وتأصيل الحركة الفنية من خلال وجهات نظرهم لتأصيل الجانب الفني العربي، ولدينا نماذج من الفنانين على مستوى العالم لهم باع في الحركة التشكيلية منذ بدايتها إلى الآن مثل حامد ندا - عبدالهادي الجزار- وغيرهم.

لكن ما الجديد في الحركة التشكيلية بشكل عام؟

إلى جانب الفنون الثابتة مثل التصوير والنحت والخزف نجد أن هذه الفنون تطورت وأصبحت هناك الفنون الرقمية والفنون عبر الانترنت، والفن المركب (التجميعي) الذي يستخدم فيه الفنان شاشة البروجكتر على مسطح فراغي وهو تحت مسمى «الفن المفاهيمي» المرتبط بفكرة أكثر من اعتماده على الشكل، ويكون الفنان في حالة توصيل فكرة وفي بعض الأحيان يضع الفنان «منافستو» بالفكرة إلى جانب العمل وهو على كل حال مرتبط بالجوانب الفلسفية وليست الجمالية وهذه النوعية من الفنون مرتبطة بحركة التغيير العالمية وهناك أيضا مدارس مستحدثة تغطي جوانب الحركة التشكيلية لكنها أخذت مناحي أخرى في التعبير مثل الفيديو آرت، والكمبيوتر جرافيك، والفن الحركي.

هل تعد خواص الفنون الحركية خواص مسرحية؟

نعم لقد أخذ التشكيل في الفنون الحركية الحديثة



سماته الجمالية من المسرح وفيها يقدم الفنان أيضا بروجكت ويعمل به حالة حركية تعبر عن مضمون معين لدى الفنان.

لكن كيف يتفاعل المتلقي مع مثل تلك الفنون؟

في الفنون التجميعية من الممكن أن يجتمع العمل المرسوم والبروجكت والفيديو آرت في عمل واحد ويكون من مميزاته أنه يحدث تأثيرا في المتلقي بمعنى أن المشاهد يكون جزءا من هذا العمل ويحدث شيء من التعايش ما بين العمل والمتلقي وتحدث حالة حوارية وفلسفية.

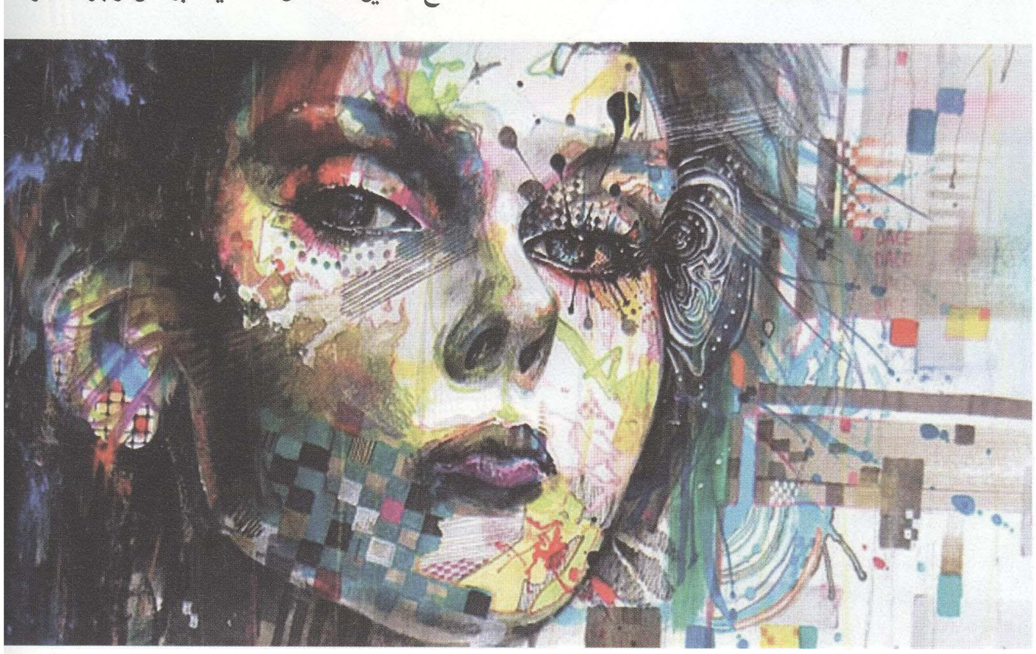
أيضا لا يكتمل العمل الفني إلا بوجود المشاهد، ونجد أن بعض فناني العمل التجميعي يضعون مرايا في السقف وعلى الجوانب.

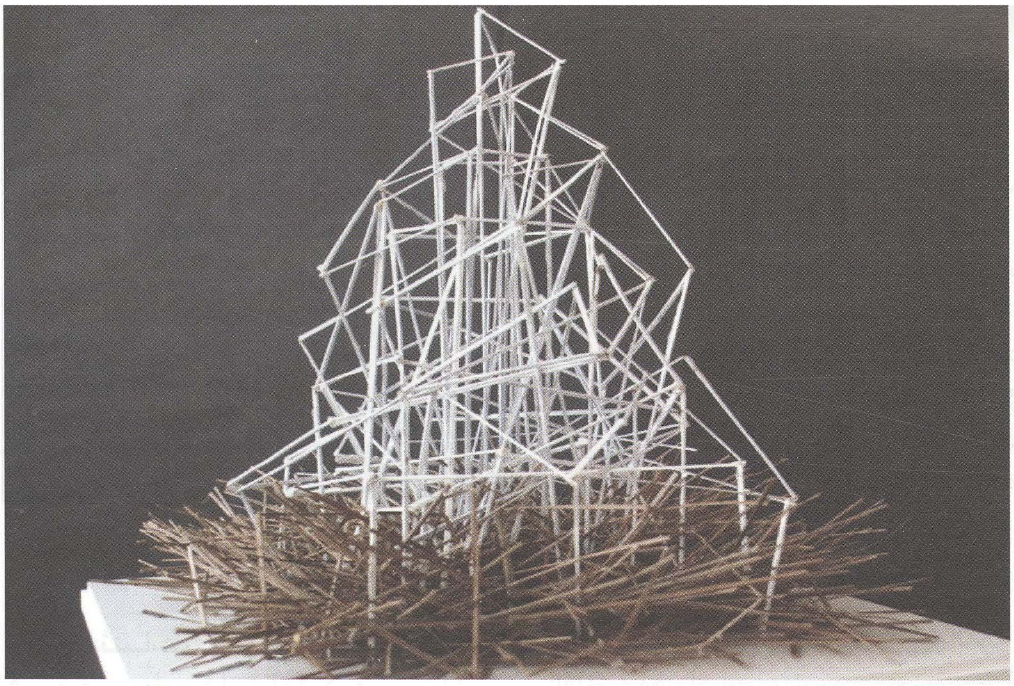
هذا التطور في تناول الفنون هل أضر بالحالة الجمالية؟

هذا جزء من التطور في تناول الفنون للعلاقة البصرية، لكن على حساب العين الجمالية.

لكن هل أنت مع الفنون الثابتة الكلاسيكية أو مع التطور؟

أنا مع الاثنين طالما أن ذلك يعبر عن وجهة نظر





ويوصل فكر من خلال عمل فني لكن الاستدامة للعمل الفني التقليدي.

كيف؟

لأن العمل المركب يمكن أن يتصور وأراه كل فترة لكنه لا يحاكى جماليا لعمل مرسوم وأشاهده كل يوم وأتفاعل معه، لأن الإنسان يرى العمل الفني التقليدي كل يوم بشكل مختلف النحت أو التصوير يعطيك مساحة من التعايش أكثر وتتفاعل معه والمتلقي يكون وجهة نظر غير الفنان نفسه، على النقيض العمل الفني المركب مرتبط بالإدراك الفكري والصدمة البصرية.

لكن هل لفناني الحداثة وجهة نظر أخرى؟

نعم فهم يقولون مثلما يستمتع المتلقي بالعمل الفني التقليدي بجمالياته نحن أيضا (فناني الفن المفاهيمي) نستمر في التأكيد على فكرة ونؤكد على التفكير في علاجها.

درسنا في كليات الفنون القيم الجمالية مثل الاتزان التنوع اللون الخط ونحافظ عليها في الإبداع، فهل لها وجود في الفنون المستحدثة؟

موجودة، لكن باختلاف العمل الفني مثل السينما لها مقومات خاصة بها، لكن لا أستطيع تطبيق القيم الموجودة في اللوحة المرسومة على عمل فني مركب، بمعنى أنه له مفاهيم وجماليات يستقي منها وجهة النظر، وبالتالي لا أستطيع أن أضع قيمة اللون في عمل حركي فقد تلعب أداءات الحركة دورها في العمل الفني.

لكن هذه الأنواع من الفنون تحتاج دراسات وأطرا ومناهج تعليمية، فهل هناك دراسات موازية لهذا التطور؟

لابد أن يكون هناك الحد الأدنى من الثقافة البصرية، وهناك الدراسات النقدية فما الذي سمى هذا العمل «مركبا» وهذا العمل «حركيا» مثل ما قلت وتحدثت عن التأثيرية والتكعيبية أو أي مدرسة فنية أخرى.

هل الفنون المستحدثة تدرس في الأكاديميات؟

نعم تدرس هناك معاهد وأكاديميات تدرس فيها الفنون البصرية فالآن تغير اسمها من الفنون التشكيلية إلى فنون بصرية فأصبح لها مفهوم أوسع وأشمل لما يراه الإنسان سواء كان متحركا أو ثابتا.

تلك الاكتشافات التشكيلية لا نعرف لها رائدا، فهل نستطيع أن نحدد رائد الفن المفاهيمي أو الحركي مثلا؟

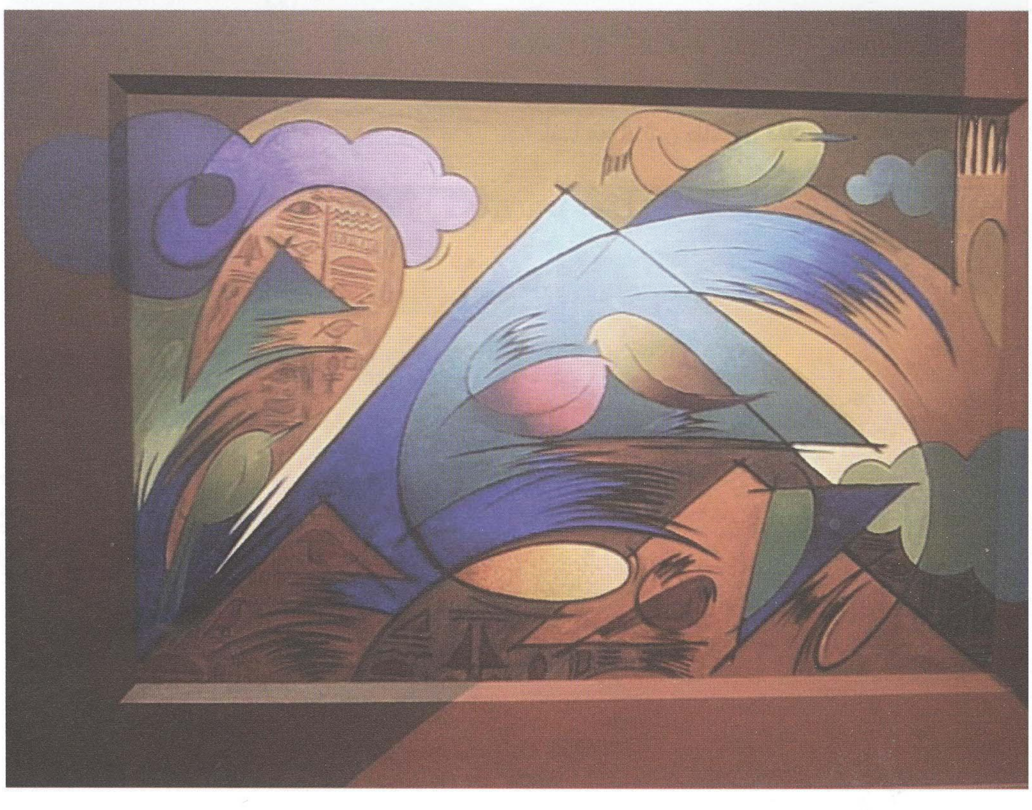
علميا ودراسيا موجودة لأننا إذا أردنا أن نعرف فسنرجع إلى فنانين عملوا تجارب فيها في الخمسينيات والستينيات ومن الممكن أن تكون وصلت إلى مصر في الثمانينات والتسعينيات لفنانين طوروا في الفكرة لكنهم ليسوا الأصل.

لكن من هم المحدثون في الفنون البصرية؟

في أوروبا وأمريكا في مجال الفنون البصرية هناك مدرسة البوب آرت أو الفن الجماهيري كانت هناك مجموعة بدأت بتدخيل الصورة على العمل الفني مثل كاندنسكي لكن مع تطورها أصبحت تسمى فنون ما بعد الحداثة.

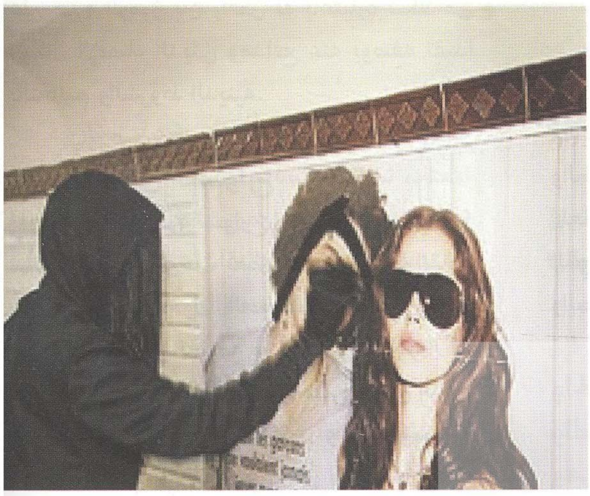
وهل الجرافيتي يعتبر فنا؟

هو فن تعبيري بصري وقتي لحظي يعالج قضية وقتية وقد يتميز بجماليات معينة لفظية أو شكلية بدائية لكن لا استطيع أن أرى جمالياته إلا من خلال جداريات لأناس محترفين، وبشكل عام الجرافيتي يعبر عن لحظة إيجابية أو سلبية ولا نستطيع أن نقيمه بالقيم الفنية المعتادة ونجد أن الرسوم فيه تعتمد على الاستامبا (القالب) وقد ظهر في أوروبا للتجميل الجداري بألوان الرش السريعة، لكن فن الجرافيتي ظهر في مصر كتعبير عن مشكلات في المجتمع.



بين الاستعادة وتبديل وجهة الصورة - قراءة لتجربة «أميرة الحجاب»

الحُجُب



في محطة مترو باريس

إن أسلوب الفنانة الفرنسية «أميرة الحجاب» وتقنياتها الجديدة في التعامل مع مواد الرسم وطرحها لمفهوم الحجب يشد الباحث في مسائل الفن المعاصر. فهذه الفنانة التي اعتمدت في تعاملها مع فن «الغرافيتي(1)» على الصورة الإشهارية الدعائية كانت لها رؤية خاصة ومختلفة لفن «الغرافيتي» وحضور كبير عند بقية المتابعين لفن الشارع فنانين ونقادا مما دفعني إلى التعريف بها لدى جمهور هذا الفن الوافد على الإبداع التشكيلي العربي المعاصر.

وقد سبق لنا أن عرفنا أن الرسم على الجدران يعتبر الوسيلة الأولى للكتابة في التاريخ البشري. فما نعرفه عن الحضارات القديمة يعود إلى هذه الكتابات والرسوم، لذلك أطلق عليها مدونات الماضي. أما فن «الغرافيتي» المعاصر فيرجع إلى منتصف الستينيات، عندما استخدمت بخاخات الأصباغ في الكتابة والرسم على الجدران، وقد سمي آنذاك بـ «فن علب الرذاذ» نسبة إلى علبة الدهان الرذّاذة التي جعلت من ممارسة هذا الفن أكثر سهولة وشعبية وسرعة في رشّ الجدار. وعلى الرغم من انحسار هذا الفن اليوم فإنه من الصعب أن تزور مدينة حول العالم من دون أن ترى كتابة أو فنا غرافيتيا على أحد جدرانها، فهي ظاهرة اجتماعية تعبر عن واقع اليوم «فإذا أردت أن تعرف ما يحدث في مدينة ما فانظر إلى الكتابات التي تزين جدرانها».

إعداد: بسام درغوثي

باحث في الفنون التشكيلية - تونس

لقد انطلق هذا الفن من نيويورك، خصوصا في أحياء هارلم السوداء، كحركة سياسية واجتماعية، عندما أخذ الشباب يتنافسون على العدد الأكبر من الشعارات والرسومات في محطات المترو وعلى عربات القطارات، حتى وصل الأمر إلى أنه لم يعد هناك مكان في قطار (من الداخل والخارج) لا يوجد فيه رسم أو توقيع أو علامة أو شعار. ومن نيويورك امتد هذا الفن إلى واشنطن وإلى أوروبا والعالم أجمع.

بدأ فن الغرافيتي كجريمة ضد السلطة أساسا، حينذاك أطلق عليه «فن الطبقات المحرومة والفقيرة» التي تسعى للتعبير عن نفسها بواسطة هذا الفن، كما نظر إليه كـ«خربشة» يقوم بها مخربون. وقد صرفت البلديات وأصحاب العمارات الملايين لإيقاف هذا النوع من الفن لكن من دون جدوى.

في محطة مترو باريس

ومن خلال دراستي وبحثي لفن «الغرافيتي» حاولت فهم هذا الفن الرافض للعديد من القيم الاجتماعية والسياسة والاقتصادية التي طغت على العالم في القرن العشرين. وهو ما عملت هذه الفنانة على طرحه بأسلوب جديد، معتمدة في ذلك على الصورة الإشهارية الدعائية. ومثلها مثل بقية الفنانين الذين استغلوا الصورة الإشهارية وعملوا على استعادتها ومن ثمة قاموا بتبديل وجهتها للتعبير عن مشاغلهم الفنية أمثال الفنان الفرنسي فيل غلي (1949) الذي كان ينتمي إلى الواقعية الجديدة والذي سلك أسلوبا ممنوعا في بناء أعماله التشكيلية، معتمدا على الصورة الإشهارية بعدما كان يشتغل على توظيف تقنية الإلصاق والتقطيع في بناء عمله التشكيلي.

اعتمدت هذه الفنانة على الصورة الإشهارية الدعائية المختصة بإشهار السلع اليومية (DOLCE & GABBANA). هذا بالإضافة إلى صور المشاهير والفنانين العالميين أمثال الفنانة الفرنسية Diams والقصص العالمية (سندريلا)... لكنها عملت على استعادة هذه المعلقات الاشهارية ومن ثم تبديل وجهتها بأسلوب فني مغاير، معتمدة في ذلك

على تقنية الغرافيتي ومفهوم «الحجب»، للتعبير عن رؤيتها الفنية متأثرة في ذلك بأسلوب الفنان الانجليزي «بانكسي» صاحب الأعمال الغرافيتية المشهورة فاعتمدت بدورها الأسلوب نفسه في بناء أعمالها الفنية لكنها اختلفت معه في التقنية وفي المفهوم الذي ينبني عليه عملها.

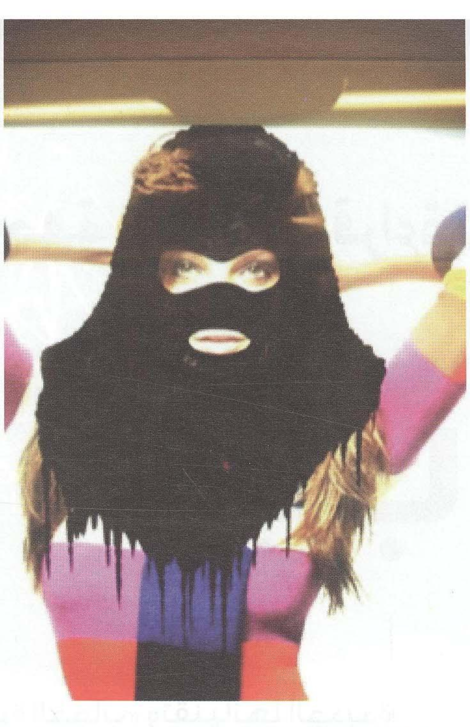
فهذه الفنانة تتعامل مع الحجاب وفق رؤية تشكيلية بعيدا عن أي طرح ديني أو عقائدي أو حتى سياسي إذ كثيرا ما يناقش هذا الأمر ضمن مدلولات سوسيولوجية في إطار العلاقة بين التشكيلة الاجتماعية وإنتاج الرمزية (والحجاب من بينها) وما يسقطه المجتمع من أحكام قيميّة على هذه الرموز بين رافض له باعتباره شكلا من أشكال الإقصاء الديني ومدافع عنه بوصفه تقيدا بالتعاليم والشروط الدينية.

الحجاب وفن الشوارع

المرأة المحجّبة وفنّ الشوارع هل هما على اتساق؟ سأتناول في هذا البحث بعض الأعمال الفنية القائمة على رسومات حول الحجاب الإسلامي حيث يختلف البعض في تقييمه من مستفز لمشاعر الآخر خاصة في الدول الغربية إلى حق مشروع على الدولة ألا تتدخل في منعه في الشارع أو في المؤسسات الحكومية كما هي الحال في بعض الدول الأوروبية التي تمنعه بالقانون، خاصة بعدما أصبح ظاهرة يتداولها فن الشارع في المدن الأوروبية الكبرى كباريس وروما ولندن حيث يبلغ الفنان رسائل بواسطة هذه الأعمال الفنية مباشرة للمتلقي على جدران المباني الحكومية والخاصة وفي وسائل النقل العمومي كالمترو والقطارات والحافلات.

إن الهدف الأساسي للفن هو إنتاج جماليته الخاصة وإبلاغ رسالة ذكية وشفافة قد تصدم الذوق العام وهي تطرح أسئلتها لتضعنا نقف مشدوهين أمام أفكارنا المسلّمة التي ظننا زمنا طويلا أنها حقيقة مطلقة حتى نكتشف ما يغاير ذلك كما هو الشأن مع هذه الفنانة الفرنسية التي اشتهرت في فرنسا بالدفاع عن الأقليات المضطهدة في هذا البلاد خاصة مرتدي الحجاب من النساء المسلمات.

أميرة الحجاب هي فنانة تعرض علينا في الظاهر فنا عنيفا في احتجاجه على المجتمع إذ هي تتجرأ على الجسد الأنثوي عامة ولكنها لا تستنكف عن العبث بالجسد الذكوري أيضا، ذلك أنها تضع الحجاب على نساء عاريات معروضات على معلقات إشهارية تحضر كثيرا في شوارع المدن الفرنسية، لكن عملها لا يكتفي بالنساء فقط وإنما تحاول أيضا أن تضع الحجاب حتى على صور الرجال بعد أن استنبطت مفهوما



المرأة المحجبة وفن الشوارع هل هما على اتساق؟

جديدا في قاموسها الفني هو «الحجب».

والحجب حسب ما جاء في «منجد اللّغة العربية المعاصرة» هو مصدر من فعل حجب ويعني «ستر الشيء يستره ستْرا وستَرا أي أخفاه عن الرؤية. والحجب يعني حال دون الرؤية وأخفى عن النظر.

والحجب هو الستر والإخفاء والتغطية

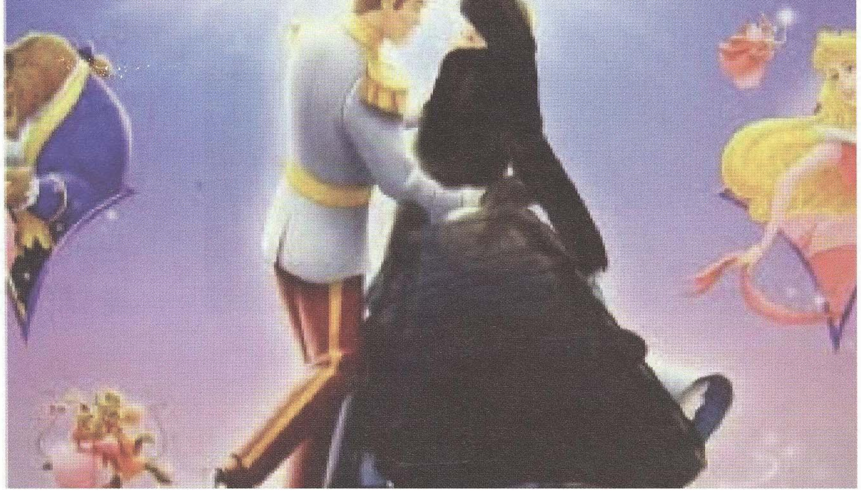
وهي تستعمل لذلك لونا واحدا ووحيدا هو الأسود الذي يسيل على الصورة ببطء صادم للمشاهد. وقد ظن كثير من الناس في أول الأمر أن هذا العمل هو من إنجاز منظمة من المتطرفين الإسلاميين الداعين إلى ارتداء الحجاب وإلى احتشام المرأة المسلمة في بلاد الغرب. كما ظن البعض أنه من عمل منظمة نسوية بدائية ملتزمة بمثل هذه القضايا الإسلامية. ولكن في الحقيقة، لا وجود لكل ما ذكرنا من تخمينات سابقة، لأن «أميرة الحجاب» ما هي إلا مدرسة فنية أوجدها فنان أو فنانة فرنسية سنة 2006 توقّع أعمالها الفنية بهذا الاسم. وهم يتحركون ليلا متأثرين بفناني «الغرافيتي» ولكن من دون أن تكون لهم أيديولوجيا سياسية أو دينية ينتمون إليها ولكنهم يدافعون عن حق الإنسان في الاختلاف خاصة مواطني أوروبا من غير الأوروبيين كالعرب والأتراك والأفارقة والقادمين من أمريكا الجنوبية.

كانت «أميرة الحجاب» توقع أعمالها الأولى على المعلقات الاشهارية بـ: «حجاب - آد» «- hijab ad». فالجدل الذي يثيره موضوع ارتداء الحجاب الإسلامي يلهب شهوة الحديث حوله في فرنسا.

وعوضا عن أن تصب الزيت على هذا النقاش حامي الوطيس فإن «أميرة الحجاب» أرادت أن تطالب بحقها في استغلال صورة الجسد المعروض في المعلقات الإشهارية لتحاوره فنيا ولتتجاوز من خلاله الحدود الثقافية والاجتماعية المفروضة من طرف المجتمعات على الفنان.

إن إيحاءاتها الفنية في الرسم تعبّر عن الاحتجاج على المجتمعات الغربية الرافضة لثقافات الشعوب الأخرى المقيمة في أوروبا، مثل ارتداء الحجاب في فرنسا وفي بلدان أخرى من القارة العجوز. وما موقف الرئيس الفرنسي «ساركوزي» وعداؤه الشديد لرمز الحجاب إلا دليل على رفضها لهذا الموقف الإيديولوجي لرئيس فرنسا من ثقافة الشعوب الإسلامية التي تعيش في الغرب. لذلك عبّرت هذه الفنانة من خلال مفهوم «الحجب» لصور الجسد، لامرأة كان أو لرجل، على إدانتها لهذا الموقف الإيديولوجي من الحجاب، فأشهرته في كل الفضاء الباريسي وخرجت به من الفضاءات المغلقة إلى الفضاء الحر. كل ذلك في تحدّ للرمز «الإيديولوجي» برمز آخر ديني في إطار تشكيلي فني ينتصر لهوية شعب آخر يعيش ضمن المجتمع الفرنسي، مؤكدة فعلها بالقول: «إن تلويني الأجساد المكشوفة في الإعلانات هو عمل فني لا يحمل رسالة دينية(3)».

لقد استعملت الحجاب بعيدا عن مدلوله الديني، ولكن كوسيلة شخصية ترمي إلى رد الاعتبار للإنسان رجلا كان أو امرأة وذلك بعرض الجسد في الفضاء العمومي من دون اعتبار للأيديولوجية الدينية أو السياسية مؤكدة التزامها بالحرية والعدالة الاجتماعية، ولذلك استحوذت على نماذج من المعلقات الإشهارية لاستعادتها وتبديل وجهة الصورة حتى تحجب الاختلافات بين النساء المعروضات على هذه المعلقات مستغلة في ذلك تقنية الحجب كمقام جامع لها. فداخل هذه الاستعادة وتبديل وجهة الصورة يمكن للحجاب أن يجد له أبعادا أخرى. فما هو مهم في التجربة الفنية لـ «أميرة الحجاب»، أنها تضع نفسها في مكان المشاهد لتعرف رد الفعل لدى متقبلي أعمالها القابلة جدا للجدل. وعوضا عن أن تبلغ رسالة واضحة من خلال هذه الأعمال فإنها تطرح الأسئلة. لهذا يصير المشاهد في حيرة من أمره فيقتنع بالشيء وبضده في هذا الصراع اللامتكافئ بين ما تروج له اللافتات الاشهارية من



سندريلا ترتدي البرقع / الحجم: 20x530





محطة مترو باريس

عراء حد الفضح للنساء الأوروبيات وبين ما تسعى أميرة الحجاب لإشهاره في الأماكن العامة في مدينة باريس وداخل أنفاق المترو خاصة، وهو الموقف الذي يلتقي فيه الداعون للحجاب الاسلامي وبعض المسيحيين المتزمتين.

وأخير تدعونا رسومات هذه الفنانة إلى البحث عن الأفكار الكبرى التي تود أن تجعلنا نصل إليها في محاورة للأفكار العظيمة التي تسود في زمن ما وفي فضاء ما من الكرة الأرضية.

إن طريقة أميرة الحجاب في الرسم تصدم المسلمين قبل اللائكيين، الرجال قبل النساء، الفنانين قبل أصحاب المعلقات الإشهارية. ولكل هذه الأسباب يعتبر فنها قوي الوقع على المشاهد. فاستعمالها للرموز وطريقة عرضها يطرحان كثيرا من الأسئلة. وعشقنا لفهم ما ترسم وغياب المتابعات النقدية لقراءة هذا الفن يدفعنا إلى طرح مزيد من الأسئلة لفهم أكبر لهذه الإبداعات الفنية.

ولعل هذا النص القصير للفنانة نفسها الذي عثرنا عليه في الشبكة العنكبوتية يساعد المتابعين لفهم تعبيراتها الفنية:

«إن الفن المحارب بريء ومجرم، عتيق وديكتاتوري، حميمي وسياسي. لقد اخترت الحجاب لأنه ينتج ما على الفن إنتاجه: إنه يتحدى، يخيف ويشحذ الخيال».

الاستعادة وتبديل وجهة الصورة

الاستعادة وتبديل وجهة الصورة كثيرا ما اشتغل عليه الفنانون التشكيليون ولعلنا إذا بحثنا عن مفهوم التحويل (Détournement) في المعجم «الفرنسي العربي» لحصلنا على عدة معان لعل أهمها انحرف وعدل عن، أو بدّل المسار»(5). وأما التحويل في المنحى التشكيلي «فيعني التغيير الذي يحصل لصورة موجودة مسبقا أو لوحة فنية لرسام معروف لإعطائها معنى آخر، على شرط أن يكون الجمهور قد عرفها قبل تحويلها إلى صيغتها الجديدة وإلا فإن التحويل لن يكون ذا جدوى وبلا معنى»(6).

أما عن نتيجته فبمقدوره أن يكون حاملا لمعان خارقة للقانون فيبطل المعاني السابقة للأثر ويعطلها وذلك بتغيير مكان عرض الشيء وتبديل أسلوبه. وبتدخل ولو كان صغيرا جدا على عمل فني فإن التحويل يكون كبيرا ويمكن ملاحظته بيسر.

وقد قامت «أميرة الحجاب» بتبديل وجهة المعلقة الإشهارية مباشرة معتمدة على تقنية الغرافيتي حيث استغلت المحمل نفسه (المعلقة الإشهارية) ومن ثم قامت بتبديل وجهة الصورة مستندة في ذلك إلى مفهوم الحجب الذي يقوم على تلوين الصورة أو الجسد الظاهر على المعلقة بالأقلام اللبدية ومن ثم تسكب الحبر على هذه الصور ليصبح المرئي لامرئيا في أعمالها الفنية. وبهذا يصبح مفهوم الحجب أداة لتحويل وجهة المعلقة الإشهارية نحو معان أخرى لم يقصدها صاحب العمل الفني الأصلي.

إن أميرة الحجاب وهي تنشط على حيطان مترو الأنفاق في باريس، بعدما اختارت موقع عملها بدقة فائقة تريد من خلال ذلك أولا ضمان جمهور يتابع عملها وينتبه لرسوماتها الغرافيتية الخارجة عن المعتاد، ثم شد انتباه هذا المشاهد لعرضها الأدائي الممسرح حتى تتمكن من تبليغ رسالتها للجمهور مباشرة، وتثير الجدل والنقاش بين المسافرين حول موضوع حارق كالنقاب مازال حتى الآن يشغل بال الفرنسيين.

ومن الأعمال الشهيرة للفنانة أميرة الحجاب التي شدت أنظار جمهورها في مسرح عملها في محطة الأنفاق في باريس الصورة التي جسدت فيها أميرة الحجاب العري والحجب على مستوى أجساد الرجال وهي صورة مفارقة للمألوف إذ كانت تعمل في العادة على تحجيب النساء، حيث وظفت الفنانة تقنية الغرافيتي مستعملة في ذلك الحبر المسكوب ودهن الأحذية على محمل المعلقة الإشهارية.

وأما تركيبيا فقد قام العمل على التناظر حيث انقسم العمل إلى قسمين: قسم به خمسة رجال يقابله قسم ثان به العدد نفسه من الرجال. أما على مستوى الألوان فقد حافظت الفنانة على خلفية العمل الأصلي للمعلقة الإشهارية في حين حجبت أجزاء من أجساد الرجال مستعملة في ذلك اللون الأسود.

المراجع:

1 - Nicholas Ganz,PLANETE GRAFFITI, Streets art des cinq continents ,PYRAMOD,p138.

2 - المنجد في اللّغة العربية المعاصرة، دار المشرق بيروت، ص251، 252.

3 - «أميرة الحجاب» الفرنسية تثير فضول وسائل الإعلام الأجنبية، جريدة الشرق الأوسط، جريدة العرب الدولية، الأحد 08 ذو الحجة 1431 هـ 14 نوفمبر 2010 العدد 11674.

4 - http://www.fatcap.org/article/voile - et - street - art.html
»Le guérilla art est innocent, criminel, antique et dystopien, intime et politique. J›ai choisit le voile car il produit ce que l›art devrait produire: Il défie, il fait peur, et il stimule l›imagination« .

5 - القاموس المدرسي، العربي الفرنسي، الفرنسي العربي، دار الشمال، للطباعة والنشر، طرابلس لبنان، 2005 ص160.

6 - Gérad durozoi , Dada et les arts rebelles, Edition Hazen, paris ,2005 , p 50.

أول موقع عُماني يتم إدراجه في قائمة مواقع التراث العالمي

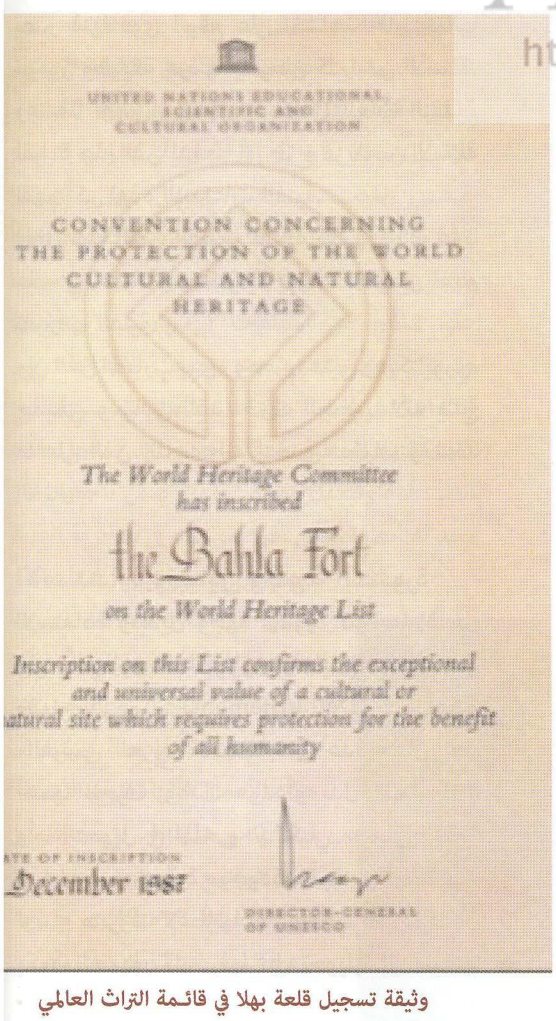
قلعة بهلا من أقدم القلاع في سلطنة عُمان

تعد قلعة بهلا من أقدم القلاع في سلطنة عُمان، وأول موقع عُماني يتم إدراجه في قائمة مواقع التراث العالمي، حيث اعتمدته منظمة اليونسكو كمحمية ثقافية في سلطنة عمان بتاريخ ١٩٨٧/١٢/٢٩ في دورتها الثانية عشرة والمنعقدة في البرازيل. وشمل ذلك واحة بهلا بأكملها أي كل ما أحاط به سور بهلا الممتد مسافة ١٢ كيلومترا، وما احتواه من معالم معمارية أو أثرية أو ثقافية مادية أو غير مادية.

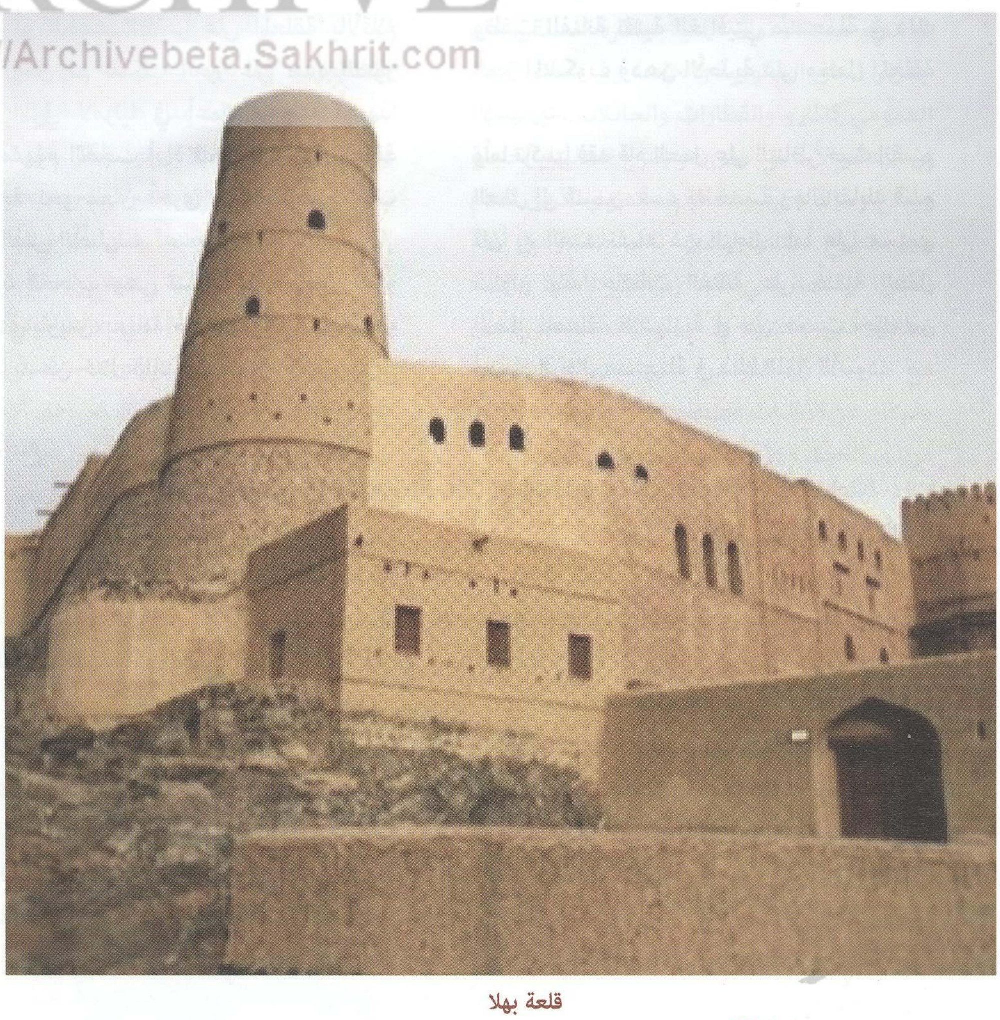
واحة بهلا التي تحتضن قلعة بهلا الشهيرة، هي إحدى واحات محافظة الداخلية بسلطنة عمان وتتميز بأفلاجها وكثافة نخيلها، وهي واحة نخيل مسورة ومحصنة بسور دفاعي، تتكون من عدد من الحارات ولكل من هذه الحارات أيضا مداخل خاصة بها تتحكم بالدخول والخروج منها، وتوجد داخل الواحة حوالي (١٨) حارة.

عماد بن جاسم البحراني

باحث دراسات تاريخية - سلطنة عمان



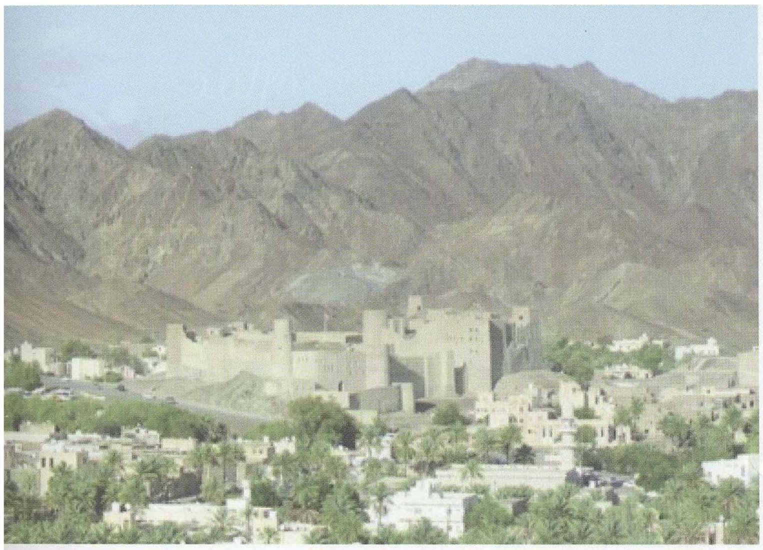
وثيقة تسجيل قلعة بهلا في قائمة التراث العالمي



قلعة بهلا



قلعة بهلا قبل الترميم



قلعة بهلا بعد الترميم

تقع قلعة بهلا في تلة مرتفعة متوسطة، القلعة هي عبارة عن مبنى مثلث الشكل تقريبا تبلغ واجهتها الجنوبية حوالي 112.5 م في حين تبلغ الواجهة الشرقية لها حوالي 114م ويبلغ طول السور الشمالي الغربي المقوس حوالي 135م في مداه من البرج الشمالي حتى برج الريح.

والقلعة مبنية بالطين ويندر استخدام الصاروج بها عدا في بعض الأجزاء البسيطة منها، ومما يميز قلعة بهلا مساحتها الكبيرة والتلة التي تغطيها.

القلعة في الوسط مفتوحة على السماء نظرا إلى كونها تحيط بتلة صخرية كبيرة، وهي كسور الواحة لا يعرف تاريخ لبنائها، إلا أننا نجد أن التأريخ المعماري لهذه القلعة التي تعتبر من أقدم القلاع العمانية مزيج من عدة فترات تاريخية ممتدة من عصور ما قبل الإسلام وحتى عهود قريبة، لذا فإن تلك التداخلات المعمارية والتأثيرات الخارجية في عمارة قلعة بهلا والآثار المكتشفة بها أكسبها أهمية كبيرة خلافا للعديد من القلاع العمانية، وبالقلعة حوالي سبعة آبار، وخمسة أبراج، وهي تتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية بنيت على فترات زمنية مختلفة.

وقد كشفت الحفريات التي قامت بها وزارة التراث والثقافة في الأعوام 1993م، و1998م، و2006م، أن تاريخ استيطان «القصبة» - وهي أقدم جزء من القلعة - يعود إلى الألف الأول قبل الميلاد، أما الأجزاء الأخرى من القلعة فقد أضيفت إليها لاحقا.

والقصبة الشرقية الجنوبية من القلعة شيدت في بداية عهد دولة النباهنة، التي حكمت عمان بين عامي (1154 إلى 1624م).

وفي عهد دولة البوسعيد وتحديدا أواخر القرن 12هـ/ 18م تم بناء بيت الجبل الكائن في الزاوية القريبة من الشمال. ويقع برج الريح في الطرف الجنوبي من هذا الجزء من القلعة.

فيما شيد البيت الحديث الواقع في الزاوية الغربية الجنوبية في منتصف القرن 13هـ/ 19م.

ومن المكتشفات الأثرية المهمة التي عثر عليها في القلعة، تمثال مهشم من الفخار لفارس يمتطي جوادا، وهي تماثيل ذات تأثيرات ساسانية، وعثر كذلك على قطعة مزخرفة من الحجر الصابوني. وعلى جرة كبيرة من الفخار لخزن التمور أو جمع العسل وقطع من الفخار المحلي والبورسلين الصيني.

وقد مرت قلعة بهلا بأربع فترات ترميم، أولها كانت في العصر النبهاني، والأرجح أنها كانت في عهد الملوك المتأخرين منهم، فيما كان الترميم الثاني في عهد الإمام ناصر بن مرشد اليعربي (1034هـ - 1059هـ/ 1624 - 1649م).

وذكرت بعض الروايات أن الحصن قد تحول إلى أنقاض في عام 1610م، أي قبل ترميمه من قبل الإمام ناصر بن مرشد، وكان الترميم الثالث في عهد الإمام عزان بن قيس البوسعيدي (1868 - 1871م).

في حين أن آخر هذه الترميمات استغرق 20 عاما، حيث بدأ الترميم في العام 1992م وتم الانتهاء منه في العام 2012م، ويرجع سبب طول فترة ترميم الموقع كما أوضحت وزارة التراث والثقافة إلى الوضع الإنشائي الذي كان عليه قبل بدء أعمال الترميم والذي تطلب جهودا دولية مشتركة للعناية بمختلف مفرداته ومرافقه.

وأعلنت وزارة التراث والثقافة فتح باب الدخول لزيارة القلعة الشهيرة بمناسبة احتفالات السلطنة بالعيد الوطني الثاني والأربعين المجيد (نوفمبر 2012م).

المراجع

- إدوارد، هندرسون، (ذكريات عن دولة الإمارات وسلطنة عمان)، مطبعة موتيف ايت للنشر، مطبعة راشد، عجمان، 1988.
- مكتب نائب رئيس الوزراء لشؤون مجلس الوزراء - قسم الدراسات، القلاع والحصون في عمان، 1994م، سلطنة عمان.
- موقع وزارة التراث والثقافة، سلطنة عمان: http://www.mhc.gov.om
- موقع وزارة الإعلام، سلطنة عمان: http://www.omanet.om
- المواقع العمانية في قائمة التراث العالمي: www.omanwhs.gov.om
- وزارة الإعلام، عمان في التاريخ، دار أميل للنشر المحدودة «لندن» ووزارة الإعلام «مسقط»، 1995م.



مخطط القلعة

جزء هام في التراث المعماري

مآذن المساجد التراثية في الكويت

إذا كنت تسير في منطقة القبلة أو الشرق في العاصمة الكويت، فإنك ترى مجموعة من المآذن الجميلة البسيطة التي تقودك إلى مجموعة من المساجد التراثية التي تمثل جزءا كبيرا من التراث (الإرث) المعماري الكويتي، وهذه المآذن والمساجد تمتاز ببساطتها الشديدة وعدم المغالاة في الزخارف وعدم المبالغة في الارتفاع والتي تمثل حياة الأجداد البعيدة عن الترف القريبة إلى الزهد والتقشف.

ونحن سنقوم بجولة بين هذه المآذن في جميع محافظات الكويت الست لنتكلم عن الخصائص العامة لهذه المآذن، حيث يمكن تقسيمها إلى أنواع، لأننا لو تكلمنا عن كل مئذنة على حدة لاحتاج الأمر إلى كتيب.

والهدف من هذه الجولة هو بيان بساطة هذه المساجد وكيف كانت حياة الأجداد التي تتصف هي الأخرى بالبساطة.

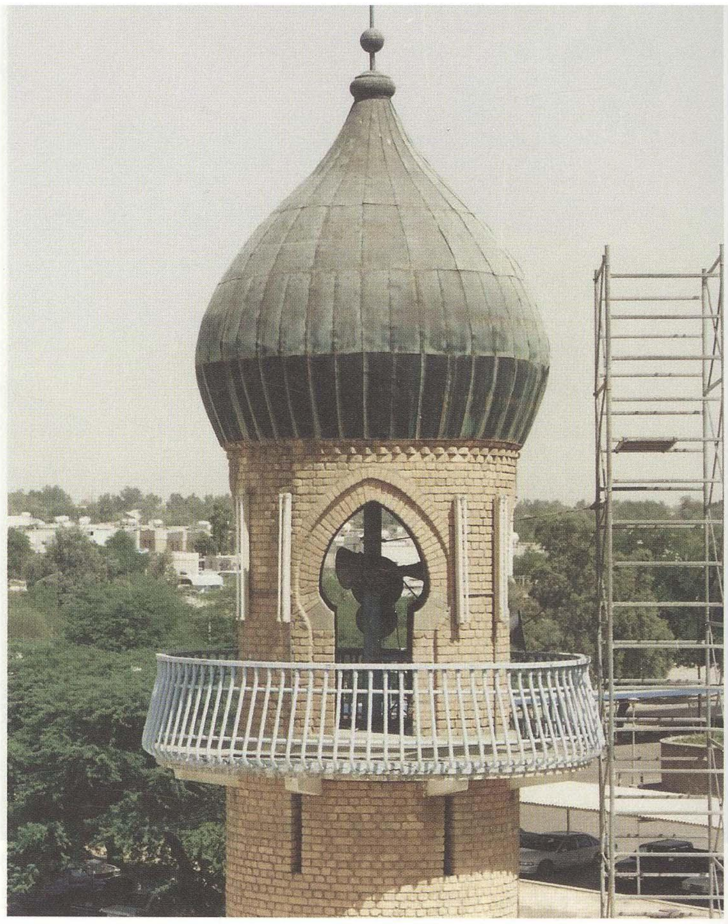
والمئذنة هي مكان الأذان، وهو الإعلام بوقت الصلاة، ومن ثم كان ينبغي أن تكون مرتفعة بحيث يسمع صوت المؤذن في القطاع أو الحي (الفريج) الذي يوجد به المسجد، والملاحظ في معظم هذه المساجد قربها الشديد بعضها من بعض، ومن ثم يمكننا تفسير عدم ارتفاع المآذن في هذه الأحياء، كما أن البساطة وعدم التعقيد هو الغالب على هذه المآذن.

جادالله فرحات

مهندس معماري - الكويت



مسجد الكمالي بالجهراء



مئذنة مسجد الأحمدي الكبير

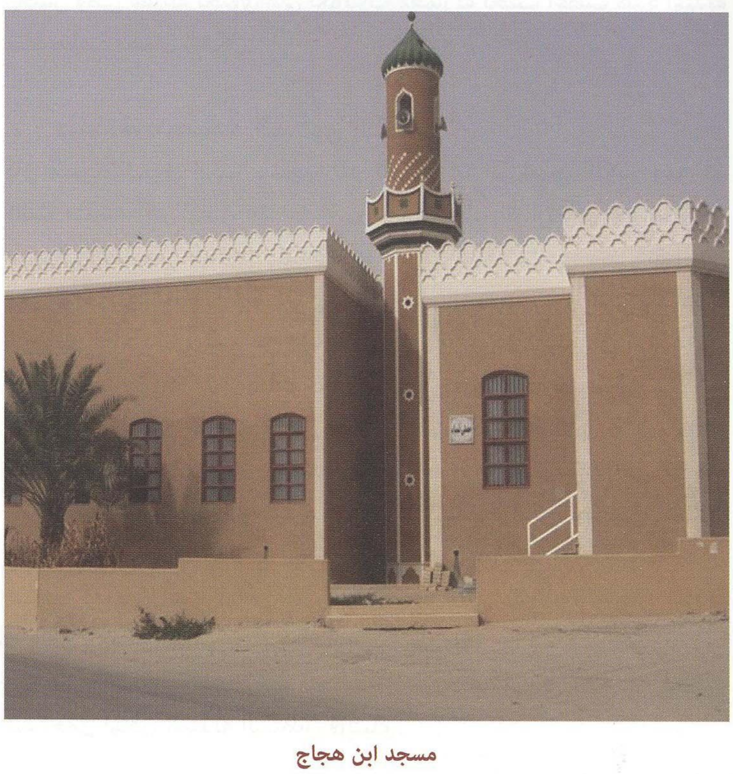


مئذنة مسجد الحمدان

ويمكن تقسيم هذه المآذن إلى الأنواع التالية:

1 - المآذن التي تكون فوق سطح المسجد، وهي أبسط الأنواع، ويصعد إليها بعدة درجات، وترتفع فوق سطح المسجد بعدة أمتار، وخير مثال لذلك مئذنة مسجد سعيد بحي القبلة ومئذنة مسجد الحمدان بالشرق بجوار بنك برقان والبنك الأهلي أمام المسجد الكبير ومئذنتا مسجد الصانع بحولي ومسجد ابن حمد بجوار قصر العدل.

2 - المآذن الأسطوانية، وهي عبارة عن أسطوانة مستديرة يوجد في وسطها شرفة للأذان وتنتهي بمخروط أو قبة مخروطية، وهذا النوع هو الغالب في مآذن الكويت مثل مئذنة مسجد الأذينة بالسالمية ومئذنة مسجد نزال



مسجد ابن هجاج

بالفروانية ومسجد الميلم بخيطان أمام المخفر ومئذنتا مسجد ابن عويد بحولي ومسجد الوزان أمام مجمع الوزارات ومسجد الرومي بشارع أحمد الجابر بشرق ومسجد مرزوق البدر بحي القبلة ومسجد الشعيبة بالأحمدي وغيرها كثير.

3 - مآذن لها قاعدة مثمنة بها بعض الحليات أو من دون حليات ثم شرفة مثمنة محملة على كوابيل ثم أسطوانة دائرية بها باب يفتح على شرفة الأذان، وقد تقسم الأسطوانة إلى جزأين بحلية بارزة ويوجد في الجزء العلوي فتحات على شكل مستطيل ينتهي بنصف دائرة وفي نهاية الأسطوانة مخروط أو قبة مخروطية مقسمة إلى أجزاء ثم يعلو ذلك التفاحات كما في مسجد الفضالة والساير الشرقي ومسجد عبدالله بن عمر بالجهراء ومسجد الكمالي بالجهراء أيضا ومسجد الخالد بحي القبلة ومسجد الشرهان بجوار المكتبة الوطنية الجديدة ومسجد الساير القبلي (الجسار) ومسجد القطان بحولي ومسجد النومان بشرق وغيرها كثير.

4 - قد يكون في المسجد مئذنتان كما في مسجد الأحمدي، حيث يوجد مئذنتان فوق سطح المسجد كل منهما أسطوانية الشكل تنتهي بقبة بصلية تنتهي بالتفاحات مع وجود شرفة لها باب وذلك لرفع الأذان كما في مسجدي الصانع وابن عويد بحولي.

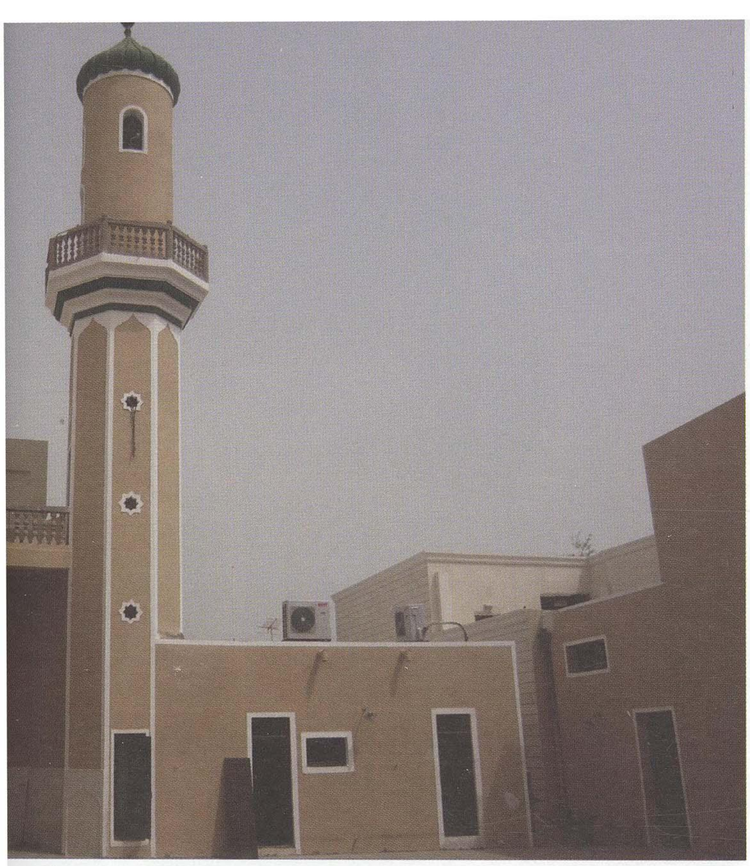
5 - مآذن مكونة من جزء سفلي مربع يعلوه جزء مثمن الشكل ثم جزء علوي دائري القطر (أسطواني)، وقد تكون هناك شرفة أو شرفتان، وقد يكون الجزء العلوي جوسق (عبارة عن قبة محملة على أعمدة) كما في مسجد السوق الكبير، وقد تزاد بعض الديكورات مثل الساعة الموجودة بمئذنته والتي تُرى من الجهات الأربع.

6 - هناك بعض المآذن على الطراز الأندلسي مثل مئذنة مسجد قصر نايف وتتكون من قاعدة على شكل متوازي مستطيلات مرتفعة تعلوها شرفة على كوابيل وهذه الشرفة مغطاة بمظلة يعلوها جزء أسطواني ثم نهاية المئذنة فالهلال.

7 - بعض المآذن الأخرى والتي قد يكون لها شكل خاص مثل مئذنة المسجد



مسجد بن حمد



مئذنة مسجد ابن خميس

الباكستاني بالفحيحيل وهي سداسية الشكل وتقع فوق سطح المسجد من الجهة الشرقية على يسار الداخل إلى القبلة قبة سداسية ثم الهلال، وللأسف فقد هدم هذا المسجد والذي كان به ثلاث مآذن صغيرة على الطراز الباكستاني وهناك نية لبناء مسجد على الشكل القديم نفسه، ومئذنة مسجد نابي الدويلة بالفروانية.

وسوف نتكلم عن بعض المآذن بشيء من التفصيل على سبيل المثال:

1 - مئذنة مسجد الساير الشرقي بحي القبلة

تقع المئذنة على الجانب الأيمن من المدخل الشمالي بالإيوان بين الحرم والفناء وتتألف من قاعدة مثمنة الشكل بطول ضلع 1.03م وارتفاع 10.55م من الأرضية حتى الشرفة الأولى، والمسافة بين كل وجهين متقابلين 2.5م لتشكل مساحة قدرها 5.14م2 ويحلي كل ضلع من الأضلاع الثمانية شكل زخرفي يمثل بانوه ينتهي أسفل الشرفة بحلية زخرفية على شكل زهرة ثم يلي ذلك الشرفة التي تقوم عليها طبقة أسطوانية الشكل بقطر خارجي 1.76م وارتفاع 7.73م، وقد تم معالجة السطح الخارجي لها بحليات زخرفية تمثل شكل قبة صغيرة مزودة بأعمدة لها نهاية مثلثة الشكل، وتوج الشكل الأسطواني بقبة صغيرة ارتفاعها 2.17م محلاة بأقواس بارزة للتجمع أسفل الهلال المحمول على كرات (تفاحات)، فضلا عن ذلك فإن قطر المئذنة من الداخل 1.3م مزود بباب خشبي حشوات قياس 6 × 1.5 وسلم على شكل حلزوني ارتفاع الدرجة فيه 30 سم، وأهم ما تتميز به المئذنة الشرفة البارزة ذات الخمائل الجميلة المصنوعة من الجبس وهي مفرغة تحتوي على تكوينات معمارية بحيث أعطت هذه المئذنة صفة خاصة بجمال الشكل.

2 - مئذنة مسجد السوق الكبير

كان مسجد السوق الكبير مسجدا للدولة قبل إنشاء المسجد الكبير ومن ثم كانت مئذنته أكثر المآذن ارتفاعا وقت بنائها حيث بلغ ارتفاعها 36.19م من المنسوب الخارجي للشارع و34.8 من أرضية الفناء الداخلي وهي تقع على يمين الداخل في اتجاه القبلة وقد أنشئت أثناء التجديد الذي قامت به دائرة الأوقاف العام 1953 بدلا من المنارة القديمة، وتتكون المئذنة من ثلاثة أجزاء الجزء السفلي مربع طول ضلعه 2.86م وبه أربع فتحات من الجهات الأربع عبارة عن مستطيل يعلوه مستطيل ينتهي بمثلث، أما الجزء الأوسط فهو مثمن الشكل والجزء العلوي دائري الشكل بقطر خارجي 2.27م والداخلي 1.72م، وللمئذنة شرفتان كبيرتان وأخرى صغيرة تزين المئذنة ويمكن الصعود في المئذنة إلى الشرفتين من خلال سلم داخلي لولبي (حلزوني) كما يوجد ساعة أسفل الشرفة، في نهاية الجزء المثمن يمكن أن تُرى من الجهات الأربع، وهذه المئذنة تعتبر من أجمل المآذن ليس في الكويت فقط ولكن في العالم الإسلامي، لأنها على الطراز المملوكي الذي بلغت فيه العمارة الإسلامية عصرها الذهبي وأنشئت فيه أجمل المآذن كمئذنة السلطان قايتباي.



مسجد الوزان

3 - مئذنة مسجد بورسلي (سعد أخو ناهض) بشرق

يقع مسجد بورسلي (سعد أخو ناهض) على شارع الخليج العربي، وتعتبر مئذنته من أعلى المآذن التراثية ومن أجملها، وهي تتكون من ثلاثة أجزاء، الجزء السفلي مربع بارتفاع 11.76م من سطح الأرض تعلوه شرفة مربعة الشكل، وهذه الشرفة مقسمة إلى ثلاثة أقسام ثم يعلوه جزء مثمن بارتفاع 6.08 تعلوه شرفة مثمنة محملة على كوابيل ثم جزء أسطواني بارتفاع 6م به فتحات مستطيلة يعلوها نصف دائرة، وفي النهاية قبة صغيرة محلاة بأقواس بارزة كما في كثير من مساجد الكويت يعلوها تفاحة ثم الهلال ليصل الارتفاع النهائي إلى 25.03 من منسوب شارع الخليج العربي.

4 - مئذنتا مسجد الأحمدي الكبير

يقع مسجد الاحمدي الكبير بمحافظة الأحمدي ويتميز بمنارتيه العاليتين اللتين يبلغ ارتفاع كل منهما قرابة العشرين مترا من سطح الأرض وكل منهما عبارة عن أسطوانة دائرية مبنية من الطوب الطيني المحروق وبكل منهما شرفة دائرية ذات سياج معدني ويبلغ ارتفاع هذا الجزء قرابة 14م تعلوه قبة من الخشب مغلفة بألواح معدنية بارتفاع 4 م ثم تفاحتان ثم الهلال ولها سلم معدني للصعود، ولها باب يفتح على سطح المسجد وآخر يفتح على شرفة الأذان وفتحات الأبواب تنتهي بعقد على شكل حدوة الحصان.

والحليات والزخارف في العمارة التراثية قليلة التأثير في التصميم المعماري واعتبرت الكرانيش المنظومة الصفوف كالحليات، أما الزخارف فكانت مشتقة من روح البيئة المحلية وآلتها وتعاليمها والامتناع عن عمل التماثيل والأصنام، ولذلك اختلفت زخارف العمارة التراثية عن مثيلاتها من الزخارف. وقد اهتم الآباء والأجداد بالزخارف الهندسية أكثر من غيرها واعتنوا عناية تامة بالألوان وخاصة النابعة من البيئة المحلية والصحراوية ونشأت من تلك الألوان الخطوط والتكوينات لتجميع الأخشاب في أعمال النجارة والشرفات والمحراب والمنابر والتطعيم بالجبس وغيرها من الأعمال الزخرفية البسيطة. الجدير بالذكر أن لزخارف العمارة التراثية حلاوة ينعم بها دون غيرها من الزخارف والطرز الأخرى، كما تنفرد بمشروع كامل لدراسة الألوان وتتميز بالبساطة التامة في التصميم. وتعتبر العمارة التراثية أكثر العمارات حياة وأشدها بهجة.

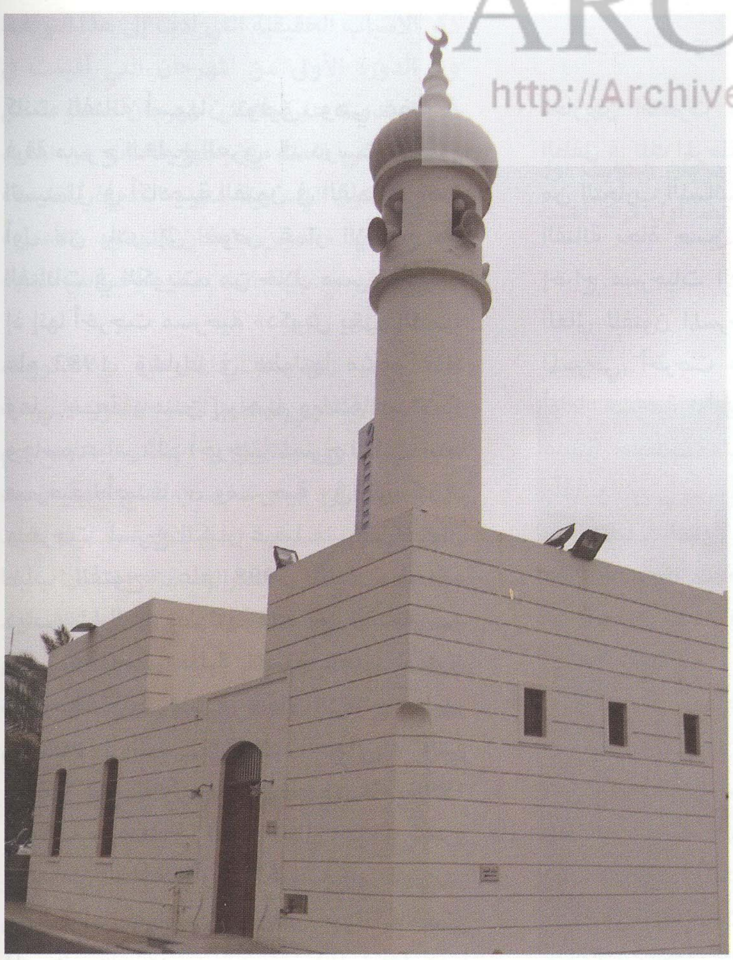
ويقول د. حسين مؤنس عن مآذن المساجد التراثية والمآذن قليلة الارتفاع بدنها الاسفل حجري ينتهي بنحو مترين أعلى سطح المسجد ويصعد إلى شرفة الأذان بسلم خارجي يشرع من داخل الصحن، قد يكون السلم سلسلة واحدة كثيرة الدرجات، وقد ينقسم إلى قسمين بينهما بسطة وباب المئذنة عند البسطة العليا للسلم ويصعد المؤذن بعد ذلك إلى شرفة الأذان بسلم داخل البدن، أحيانا تكون هذه الشرفة مظللة بالخشب وحاجز شرفة الأذان الذي يدور حول البدن مصنوع من الخشب أو الرخام، من هنا ينطلق بدن المئذنة مرة أخرى حوالي أربع أو خمسة ثم تنتهي المئذنة بعمامة تكون بالأخضر في الغالب، وأشكال هذه العمائم بعضها طاسة مقلوبة وبعضها بصلية الشكل أو مخروطية.

ويضيف د. مؤنس: وهذه المساجد العتيقة قطعة من تاريخ الكويت وهي تعين حقبة من التطور الحضاري للبلاد ثم إنها تمثل الطراز المعماري المساجدي الخاص ولا يجوز لنا أن ندعها كلها تتلاشى من الوجود.

هذا الكلام كتبه د. حسين مؤنس العام 1977 في مجلة العرب الأولى «العربي»، وبحمد الله قامت الأمانة العامة للأوقاف بدورها الرائد في صيانة وتأهيل المساجد التراثية ثم قامت وزارة الاوقاف والشؤون الإسلامية ممثلة في إدارة الشؤون الهندسية قسم المساجد التراثية بتجديد وتأهيل أكثر من 36 مسجدا من إجمالي عدد المساجد التراثية والبالغ 50 مسجدا لتبدو في أروع حللها وأبهى جمالها ولتظل دائما مساجد ومنارات للهدى والرشاد.



مسجد نزّال



مسجد عبدالإله القناعي

أسمهان توفيق أول من بادر إلى خوض غمار الإخراج من خلال مسرح الطفل

المرأة والإخراج المسرحي في الكويت

لم تعرف الحركة المسرحية في الكويت قبل عام 1961 حضورا نسائيا على الخشبة، باستثناء مشاركتها في الأنشطة الفنية التي كانت تقام ضمن النشاط المدرسي، حيث كانت بعض الطالبات في مختلف مراحل الدراسة يؤدين مشاهد تمثيلية في مسرحيات قصيرة تحت إشراف معلمات اللغة العربية أو مشرفات النشاط المسرحي. فكانت المرأة غائبة عن العروض المسرحية بسبب العادات والتقاليد التي تحكم المجتمع الكويتي، وكان الرجال يقومون بأداء الشخصيات النسائية في العروض المسرحية التي تقدم للجمهور.

ويعود أول ظهور للمرأة على خشبة المسرح في الكويت إلى عام 1961 كممثلة، لكن ذلك لم يشجعها لخوض تجربة الاخراج المسرحي، بل إن الأمر شمل مجالات المسرح الأخرى كالتأليف والماكياج والتقنيات الفنية من هندسة صوت وإضاءة وغيرها. فبقيت جميع هذه المهن بالإضافة إلى الإخراج المسرحي مهنة الرجال إلى فترة طويلة تجاوزت العقدين وأكثر من عمر الحركة المسرحية في الكويت.

عبدالمحسن الشمري
ناقد - الكويت

كانت الفنانة أسمهان توفيق، وهي عضو في فرقة مسرح الخليج العربي، قد درست الإخراج السينمائي في أكاديمية الفنون في القاهرة، وهي أول من بادر إلى خوض غمار الإخراج من الفنانات في الكويت، من خلال مسرح الطفل، إذ إنها أخرجت مسرحية «دكوش يغزو القمر» عام 1982، وشارك في بطولتها ميعاد عواد وعلي جمعة وحسن إبراهيم وباسم عبدالأمير وجاسم عباس، ثم أخرجت لمسرح الطفل أيضا مسرحية «أصدقاء»، ومسرحية «في خبر كان»، وأخرجت لمسرح الكبار عرضا مسرحيا بعنوان «باب الفتوح» عام 1988 تأليف محمود دياب، شارك في بطولتها عدد من الفنانين من الكويت وبعض طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية، ولها أيضا في مجال الإخراج «طيور الظلام»، و«أليس في بلاد العجائب» التي قدمت يوم الأول من أغسطس عام 1990 وتوقف عرضها في اليوم التالي نتيجة الغزو الصدامي الغاشم لأرض الكويت.

دخول الفنانة أسمهان توفيق مجال الإخراج المسرحي ونجاحها في تجربتها كانا دافعا مهما لعناصر نسائية أخرى لخوض مجال الإخراج، لكن تجاربهن اقتصرت على الأعمال الخاصة بمسرح الطفل في تلك المرحلة.

من التجارب النسائية في الإخراج المسرحي تجربة الفنانة نجاة حسين، وإن اقتصرت أعمالها على إخراج مسرحيات الأطفال، وهي خريجة المعهد العالي للفنون المسرحية من قسم النقد والأدب المسرحي، أخرجت عدة أعمال مسرحية للطفل، أولها مسرحية «ليلى والذيب» وهي مسرحية غنائية اعتمدت على «البلاي باك» في حواراتها وأغانيها، وهي من تأليف الشاعر الغنائي المعروف عبداللطيف البناي، وقدمت على خشبة المسرح عام 1988، وكانت هذه المسرحية انطلاقة حقيقية لها للمضي قدما في إخراج الأعمال المسرحية الخاصة بالطفل.

لا يمكننا أن نتحدث عن الإخراج النسائي في الكويت من دون الإشارة إلى الفنانة رقية الكوت، التي أخرجت في عام 1992 مسرحية «سيف العرب» التي حققت نجاحا جماهيريا فكانت بوابة التعريف بالكوت التي أخرجت بعد ذلك عددا من المسرحيات من بينها «سارة وسعود»، و«الذيب والعنزات الثلاث». ثم توقفت بعد ذلك عن الإخراج المسرحي.

المعهد العالي للفنون المسرحية

يشكل إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية، في منتصف سبعينيات القرن الماضي، خطوة مهمة في تحريك النشاط المسرحي في الكويت، فقد استقدم المعهد عددا من أبرز المخرجين العرب للتدريس في أقسامه، لاسيما في قسم التمثيل والإخراج المسرحي، مثل أحمد عبدالحليم، وسعد أردش، وسناء شافع، وكرم مطاوع وغيرهم، وكان لهؤلاء الأساتذة دور مهم وبارز في تنشيط واقع المسرح في الكويت. لم يقدم المعهد العالي للفنون المسرحية في سنواته الأولى من بين الطلاب الذين درسوا في قسم التمثيل والإخراج أي وجه نسائي مارس الإخراج المسرحي، على الرغم من دخول عدد من الوجوه النسائية المعروفة في أقسامه المختلفة، خاصة قسم التمثيل والإخراج.

واقتصرت جهود خريجات قسم التمثيل والإخراج على ممارسة الإخراج لمسرح الطفل، حيث ظهرت بعض الأسماء، كما اتجهت بعض الأسماء إلى مجالات أخرى كالديكور والنقد الأدبي، ومعظم من تخرجن من قسم التمثيل والإخراج في السنوات الأولى لم يمارسن الإخراج المسرحي فعليا، واتجهن إلى التمثيل في الدراما والمسرح، أو إلى أعمال

إدارية في وزارة الإعلام وبعض الدوائر الحكومية الأخرى.

حدث تحول مهم في نظام الدراسة في المعهد العالي للفنون المسرحية بعد عام 1992، حين أدخلت مادة الإخراج المسرحي عمليا ضمن المنهج المقرر في قسم التمثيل والإخراج، وكان على طلبة قسم التمثيل أن يقوموا بإخراج أعمال مسرحية داخل أروقة المعهد ضمن المنهج، وغالبا ما تعرض بعض هذه الأعمال على الجمهور في ختام العام الدراسي باعتبارها مشاريع تخرج، كما كان بعض طلبة سنوات النقل يقومون بإخراج أعمال مسرحية، ومن بينهم طالبات قدمن بعض الأعمال الجيدة. هذه الخطوة أحدثت تحولا مهما في الساحة المسرحية المحلية، وقدمت العديد من الأسماء.

تجارب طلابية

ظهرت العديد من الكفاءات النسائية الشابة في مجال الإخراج من خريجات المعهد العالي للفنون المسرحية ومن هؤلاء حنان المهدي وفاطمة الصفي ويلدا أبنوس ومنال الجارالله ورهام العوضي وغدير السبتي وهيا عبدالسلام وسواهن، لكن لم تمارس هؤلاء الطالبات بعد التخرج مهمة الإخراج المسرحي، باستثناء تجارب قليلة أبرزها للفنانة يلدا أبنوس التي شاركت في عدة مهرجانات محلية، حيث قدمت نفسها كمخرجة من خلال مسرحية «قصة حديقة الحيوان»، وكذلك الفنانة هيا عبدالسلام التي اقتحمت المسرح الجماهيري بعرض مسرحي بعنوان «أولى أول»، وتحولت بعد ذلك إلى التمثيل في الدراما التلفزيونية، وقد شاركت في بعض المهرجانات المحلية كمخرجة.

ومن بين التجارب الطلابية المميزة نذكر ريهام العوضي التي برزت لديها موهبة الإخراج أثناء دراستها في قسم التمثيل والإخراج في المعهد العالي للفنون المسرحية، وعملت مساعدة مخرج لعدد من مشاريع التمثيل والإخراج أثناء دراستها. أما منال الجارالله ووضحة السني فقدمت كلاهما تجارب ضمن المهرجانات المسرحية. ومن بين مشاريع التخرج في قسم التمثيل والإخراج، يمكن الإشارة إلى بعض المحاولات الإخراجية النسائية ومنها «كيف تعالج مجنونا» إخراج غادة السني، و«الحمام لا يحب الفودكا» لغدير السبتي، و«تداعيات الموت» لزهرة القرشي، وعدد من الأسماء الأخرى التي لم تتواصل مع الإخراج لاحقا. كما أخرجت الفنانة انتصار الشراح، وهي خريجة قسم التمثيل والإخراج في المعهد العالي للفنون المسرحية، مسرحية جماهيرية خاصة بالطفل بعنوان «قطعة 13»، لكنها لم تكرر التجربة بعد ذلك واكتفت بالتمثيل في المسرح والتلفزيون.



أسمهان توفيق

مهرجانات مسرحية

شهدت الدورة الرابعة من مهرجان الكويت أول عرض تقوم بإخراجه فتاة، وأيضا أول فرقة أهلية تقدم المرأة مخرجة، العرض هو «صانع السفن» من تأليف البحريني حمد الشهابي إخراج الفنانة أحلام حسن. وقدمته تحت مظلة فرقة مسرح الخليج العربي ونالت المسرحية ثلاث جوائز.

وبعد تقديمها مسرحية «صانع السفن» والإشادة التي نالتها من النقاد والفنانين والمهتمين بالشأن المسرحي، أكملت أحلام حسن دراستها العليا في الإخراج المسرحي، ومن خلال عملها أستاذة في قسم التمثيل والإخراج في المعهد العالي للفنون المسرحية أخرجت عددا من الأعمال التي عرضت داخل المعهد وخارجه. ومن أبرز الأعمال التي أخرجتها أحلام حسن وعرضت جماهيريا «شمبريش» تأليف الإماراتي جمال سالم 2008، و«نورة» تأليف البحريني جاسم الزايد 2008، و«خرزة الجن» تأليف الإماراتي ناجي الحاي 2011.

وفي الدورة السادسة من مهرجان أيام المسرح للشباب قدمت فرقة الجيل الواعي عرضا مسرحيا بعنوان «سأفقد عقلي» من إخراج هبة العيدان، أما الدورة التاسعة من المهرجان التي أقيمت خلال شهر أكتوبر من عام 2012 فقد شهدت ولادة مخرجة جديدة هي فاطمة الجدي التي قدمت، من تأليف بدور يوسف، مسرحية «لوحات» لفرقة كلاسيكال المسرحية.

مهرجان محمد عبدالمحسن الخرافي للإبداع المسرحي أول مهرجان عربي يقام بدعم من القطاع الخاص، لكن المهرجان توقف قبل عامين من دون ذكر الأسباب الحقيقية التي أدت إلى هذا التوقف، وفي الدورة الأولى من المهرجان التي أقيمت في 2004 قدمت على هامش المهرجان مجموعة من الأعمال التي قامت بإخراجها طالبات من المعهد العالي للفنون المسرحية منها «الشجرة المقدسة» لنور هشام، «الدرس» لحنان المهدي، «الأعمى» للولوة المقدسي. إلى جانب عرض «إحساسي شوق» لفرقة وصال.

أما أحدث المهرجانات المسرحية في الكويت، المهرجان الأكاديمي للمعهد العالي للفنون المسرحية فقد أقيمت دورته الأولى في 2011 متزامنا مع يوم المسرح العالمي. وهو مخصص لنتاج طلبة المعهد العالي للفنون المسرحية الذي ينظمه ويشرف عليه. وقد قدمت منال الجارالله من إخراجها عرضا مسرحيا بعنوان «المقعد» من المسرح الإسباني، ونالت عنه عدة جوائز. وفي الدورة الثانية من المهرجان التي أقيمت في 2012 قدمت طالبة أخرى هي رنا محمد عرضا مسرحيا أيضا من المسرح الإسباني بعنوان «عرس الدم» للوركا.

جهود نسائية

بعيدا عن مهرجانات المسرح وأروقة المعهد العالي للفنون المسرحية، ظهرت بعض الأعمال المسرحية من توقيع مخرجات ويمكن الإشارة في هذا الصدد



جاسم النبهان في مسرحية «بروباغندا»

إلى الفنانة إيما التي بدأت خطواتها على خشبة المسرح من خلال التمثيل، وسرعان ما كشفت عن مواهب أخرى كالغناء والرقص الاستعراضي والعزف، أما على صعيد الإخراج فلها بعض التجارب التي قدمتها من خلال مؤسستها الخاصة أنثروبولوجي عام 2008 ومن ذلك مسرحية «النبي» عن كتاب جبران خليل جبران «النبي»، ومسرحية «الكتابة على صفحة سوداء»، كما قدمت أيضا مسرحية «سورفيزم» ومثلت وغنت ورقصت في تلك الأعمال.

وقدمت الناقدة سعداء الدعاس تجربة مسرحية بعنوان «هاملتهن» في مركز الإبداع المسرحي بدار الأوبرا المصرية في عدة مواسم بين العامين 2009 و 2011 والمسرحية مقتبسة من مسرحية «هاملت» إحدى روائع الكاتب الإنجليزي وليم شكسبير، لكن المسرحية لم تعرض في الكويت.

كما شهدت الساحة المسرحية عددا آخر من التجارب الإخراجية للمرأة في الكويت، ومن هؤلاء السيدة عواطف البدر حيث أخرجت لمكتب الشهيد مسرحية «قانون الأرض» عام 2004 وهي من تأليفها أيضا، لكن البدر اكتفت في الفترة الأخيرة بالكتابة الدرامية وابتعدت عن المسرح كتابة وإنتاجا وتأليفا.

فرق خاصة وجامعية وتجارب أخرى

لوياك فريق مسرحي تابع لبيت لوذان، يمارس فيه الشباب من الجنسين هوايتهم في التمثيل ويقدم أعمالا مسرحية في ختام الموسم الثقافي في كل عام. وكانت مسرحية «سفتيري» التي أخرجتها نادية القديري أول أعمال الفريق. وهكذا بالنسبة إلى فرقة وصال النسائية التي قدمت عدة عروض بجهود أعضائها، ومن عروضها مسرحية «إحساسي شوق» و«غروب روح» و«بل رحلة حياة» و«جنون على مستوى»، و«برة الحسبة».

تأسس المسرح الجامعي التابع لجامعة الكويت عام 1977، وخلال مسيرته لم تشارك الفتاة كمؤلفة أو مخرجة إلا في عام 2001 عندما أقدمت شريفة الكندري، مشرفة النشاط المسرحي في الجامعة، على إخراج مسرحية «لك حبي» من تأليفها أيضا، وشاركت في الدورة الخامسة من مهرجان الكويت المسرحي.

في 2006 قدمت عالية السبيعي، التي كانت آنذاك تدرس في السنة النهائية في قسم التمثيل والإخراج، تجربة إخراجية بعنوان «أولى هندسة»، استغلت فيها خشبة المسرح لتعليم الطلبة أساسيات الهندسة من خلال المسرح الاستعراضي.

في المسرح الجماهيري لم يكن حظ المرأة المخرجة جيدا، فالأعمال التي عرضت بتوقيع مخرجات من العنصر النسائي قليلة جدا ويبرز من بينها عرض «أولى أول» الذي أخرجته هيا عبدالسلام، وسبق للفنانة هيا عبدالسلام أن خاضت تجربة الإخراج المسرحي من خلال عرض «انتظارات» الذي قدمته في الدورة الخامسة من مهرجان أيام المسرح للشباب في أكتوبر 2008.

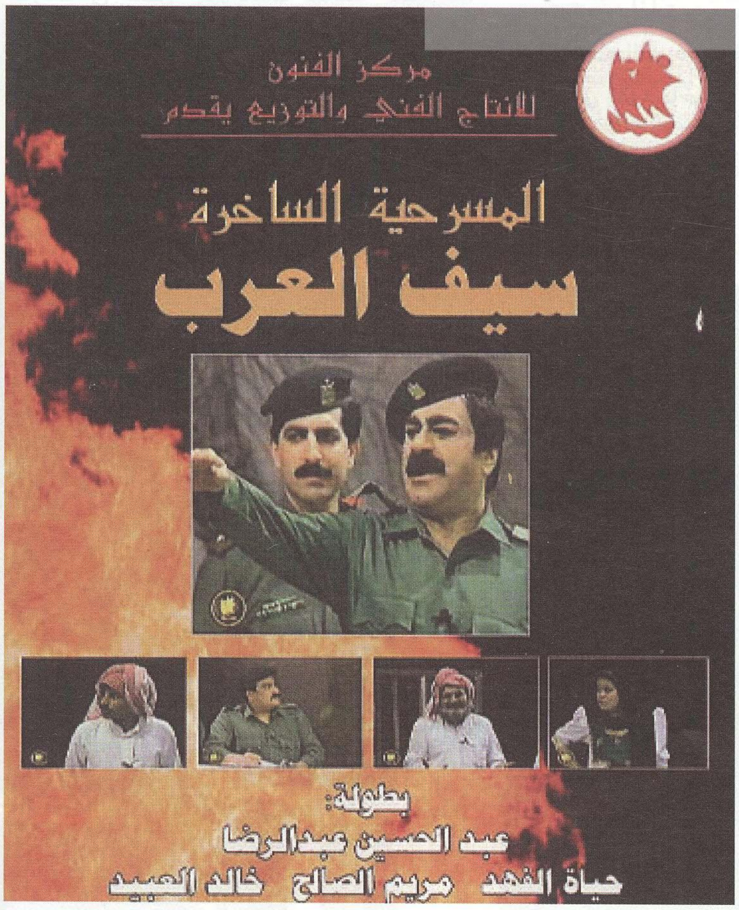
كما كان للفنانة مريم عارف، وهي فتاة ضريرة، تجربة في الإخراج المسرحي عندما شاركت في الدورة الرابعة من مهرجان أيام المسرح للشباب بمسرحية «مقهى الدراويش» التي لعب بطولتها الفنان عبدالعزيز الحداد، وعرضت المسرحية أيضا في الدورة الثالثة من مهرجان الفجيرة الدولي للمونودراما، آخر العناصر النسائية لتي انضمت إلى الإخراج حيث قدمت من إخراجها مسرحية «بروباغندا» وهي من تأليفها أيضا، حيث عرضت في ديسمبر الماضي على خشبة مسرح الدسمة ضمن فعاليات مهرجان الكويت المسرحي الرابع عشر الذي احتضنه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.



أحلام حسن



مسرحية «خرزة الجن»



المخرج والمؤلف المسرحي البحريني نضال العطاوي لـ

قلة الدعم العائق الأول أمام مسرح الطفل

25 عاما من العطاء المسرحي، على الرغم من الصعوبات بيد أنه كون اسما مميزا في مجال مسرح الطفل، لديه مدرسته الخاصة، عندما تبحث بين فصولها لن تجد إلا طفلا في جسد رجل لايزال يعيش حلم الطفولة، لا يكل ولا يمل. كان تلميذا عاشقا للمسرح، واليوم هو أستاذ يعشقه تلاميذه، يبحث عن كل ما هو جديد وفريد.. نضال العطاوي، مخرج ومؤلف ومعد برامج أطفال، لم يدرس المسرح، لكنه استعان بالعديد من الدراسات لخدمة المسرح.

حوار: عبير علي مفتاح

ناقدة - البحرين



مسرحية «حزاوي تايم»

متى بدأت مزاولة العمل المسرحي؟

بدأت من المسرح المدرسي مع الأستاذ عادل عفيفي وتدرجت إلى المسرح الجامعي العام 1991، ثم في برنامج للأطفال يدعى «أشبال في الميدان» مع الفنان محمد ياسين (بابا ياسين) والفنان أحمد الصايغ، تلك كانت فترة ظهور شخصيات «سلاحف النينجا» وكنت أحد الممثلين المشاركين في ذلك العمل، من هنا بدأت شهرتي وأصبحت معروفا لدى الجمهور خصوصا أن الشخصية كانت تلقائية وقريبة من الناس، فأنا أفضل التلقائية التي تقربني من الجمهور.

تياتروز هي الفرقة التي أسسها نضال العطاوي حدثنا عنها قليلا؟

في إحدى الفترات كنت مكلفا بقسم الأنشطة المسرحية في مركز سلمان الثقافي الذي كان يعج بالمبدعين الشباب، ولكن الاشتراك في المركز كان إلى عمر محدد ومن ثم يخرج المشارك من المركز، فقررت جمع كل المشاركين أو الممثلين ودمجهم في فرقة مسرحية أو كما أطلقت عليها «تياتروز»، وأنا بدوري لا أنكر جهود مركز سلمان الثقافي ومازلنا في تواصل مع المركز، خاصة في ظل الدعم الذي يقدمه لنا هشام الجودر وإيمان جناحي.

لماذا تخصصت في مسرح الطفل، وكيف تعرفه لنا؟

لا أستطيع الابتعاد عن مسرح الطفل لأنني أشعر بأنني مطالب إن لم يكن من الطفل فمن ذوي الطفل أو من المجتمع لأن أعمال الأطفال المسرحية البحرينية نادرة، وفي الوقت نفسه جميع الفرص التي تقدم لي مخصصة للطفل وهو مجال أبرع فيه لذلك وهبته اهتمامي. ومسرح الطفل هو مسرح التحدي، فإن كنت قادرا على التحدي يمكنك العمل فيه.

ما الذي ينقص المسرح البحريني اليوم؟

المسرح البحريني يفتقر إلى الدعم، لا أنكر أن المسارح الأهلية تستفيد من الدعم الحكومي لها، ولكن على سبيل المثال أنا كمؤسس لفرقة مسرحية لا أستفيد من هذا الدعم لأنني مستقل، كذلك نحتاج إلى الدعم الإعلامي والإعلاني سواء من التلفزيون أو وزارة البلديات، كذلك المسرح التجاري فإنه بحاجة إلى الدعم المادي لأنه مكلف أيضا.

ألا تعتقد أن المسرح البحريني يفتقر إلى الجمهور؟

الجمهور البحريني فقد الثقة في المسرح، فقد أصبح كسولا بسبب قلة الأعمال المقدمة له، وأصبح يفكر في الرقي وفي مستوى الأعمال المقدمة والأماكن التي ستعرض فيها تلك الأعمال، فنحن بحاجة إلى تنشيط الجمهور من خلال الوصول إليه بتقديم العروض الراقية المدعومة بشكل جيد.

من وجهة نظرك ما حاجة طفل اليوم الذي تحيطه التكنولوجيا إلى المسرح؟

طفل التكنولوجيا يحتاج إلى مسرح وهذا شيء مؤكد، ولكن السؤال المهم هو هل العاملون في المسرح درسوا حاجة طفل التكنولوجيا وطريقة التأثير فيه، لأن الأغلبية حاليا يعملون على النمط القديم مع الطفل التقليدي متجاهلين أن طفل التكنولوجيا ما هو إلا طفل سريع يحتاج إلى سرعة في الطرح وسرعة في الإيقاع العام أيضا، لذلك فإنه بحاجة إلى مسرح متطور تكنولوجيا يديره أشخاص متطورون.

ما أهم المعايير الفنية والتربوية التي تحرص عليها في أعمالك؟

أهم المعايير التي أحافظ عليها هي المحافظة على العادات والتقاليد للفئة التي ستشاهد العرض، حيث أدرس عادات وتقاليد الجمهور الذي سأعرض له المسرحية، ومن الناحية التربوية فأنا أبتعد عن السخرية واستخدام الألفاظ التي لا تليق بالطفل والمحافظة على الأخلاقيات بشكل عام وهما من أهم المعايير التي أتبعها في العمل المسرحي.

حدثنا عن مشاركاتك خارج البحرين؟

أول مشاركة لي خارج البحرين كانت في المغرب في المهرجان الدولي وحققنا لقب أفضل عرض من عمر المهرجان بعمل، «الطيور الزرقاء» وقد حقق العمل صدى طيبا، أما مشاركتي الثانية فقد كانت في الدورة الأولى من مسرح ذوي الاحتياجات الخاصة في قطر، ثم المسرح الشبابي أيضا في الدوحة عبر عرض مسرحية «الجبرة»، وفي هذا العام شاركت في مسابقة المسرح الشبابي في الكويت بعرض «الحلم» وقد فاز العمل بخمس جوائز، بالإضافة الى المشاركة في مسابقة المسرح العربي أيضا في الكويت.

ما الذي يخبئه نضال العطاوي في جعبته؟

الآن لدي عملان للأطفال الأول يحمل عنوان «حزاوي تايم» وهو بنظام المسرح المفتوح أي

وما المعوقات التي تواجه مسرح الطفل في الوطن العربي؟

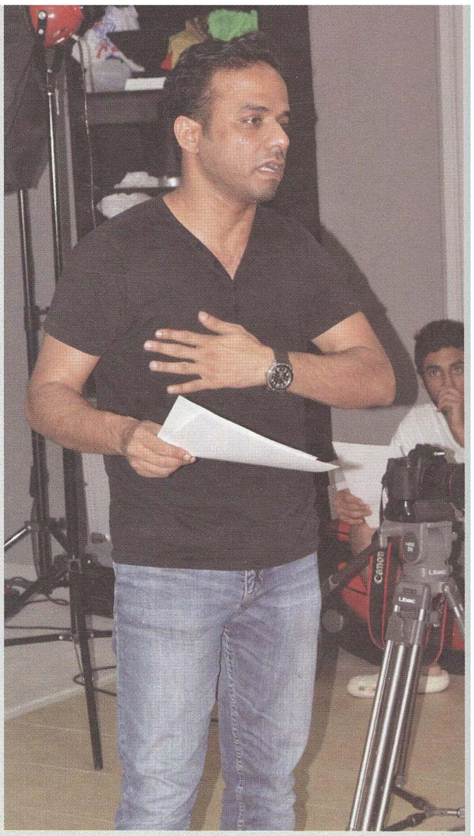
من أهم معوقات مسرح الطفل في الوطن العربي، أولا استغلال هذا المسرح من قبل أشخاص ليست لهم أي صلة بمسرح الطفل، ونراهم يعملون فيه بطريقة تجارية غير هادفة، ثانيا التكلفة، فللأسف لا يعي المسؤولون والممولون أن تكلفة مسرح الطفل عالية جدا، على سبيل المثال الألوان التي سأحتاجها لعمل ديكور لمسرحية للأطفال والأدوات المستخدمة ستكون مختلفة عن المواد والألوان التي سأستخدمها لمسرحية للكبار، والطفل في حاجة إلى لمسات إبداعية وديكورات خيالية مكلفة، كذلك الانتشار، أصبح طفل اليوم مسيرا وليس مخيرا فعليك الوصول إلى أولياء الأمور أولا كي تصل إلى الطفل، فبعض أولياء الأمور يعجزون عن إرسال أطفالهم إلى المسرح التربوي وقطع مسافات لحضور عرض مسرحي.



المخرج نضال العطاوي مع فريق عمله

كيف تنظر إلى المسرح البحريني بشكل عام ومسرح الطفل بشكل خاص؟

المسرح اليوم متأثر جدا بالعراقيل، فلا توجد خشبة مسرح مهيأة للعرض سوى الصالة الثقافية، وإن وجدت فقد تكون بحاجة إلى إعادة تأهيل وإضافات كالإضاءة والتجهيزات الأخرى ذات التكاليف الباهظة، وهنا أعتب على المسرح البحريني بشكل عام لتركيزه المبالغ فيه على المهرجانات النوعية الموجهة للمسرحيين فقط وتهميش الجمهور العام، أي أن العروض التي تقدم في المهرجانات ما هي إلا عروض للمسرحيين فقط ولا تخاطب العامة، وهذا الوضع يرثى له، فأي عمل سيقدم للجمهور يقدم في مواسم الأعياد فقط، وهذه الأعمال في أغلبها أعمال معلبة لا تهدف إلا للتهريج فقط الذي لا يرقى إلى المستوى المطلوب، أما بالنسبة إلى مسرح الشباب فهناك مفهوم خاطئ، إذ ينحصر في أعمال للكبار وتجاهل القضايا التي تهم الشباب، ليس هناك مانع من الاستفادة من الأعمال والقصص التاريخية مثلا ولكن يجب التركيز على مشاكل وقضايا الشباب، أما بالنسبة إلى مسرح الطفل فنحن نفتقر إلى النصوص التي تختص وتهتم بالطفل، فما نملكه مجرد نصوص تقليدية أو أكاديمية أو مدرسية، بالإضافة إلى نقص الوعي لدى أولياء الأمور وربما تكون هناك تراكمات قديمة في أذهان أولياء الأمور بأن مسرح الطفل دون المستوى المطلوب.



المخرج نضال العطاوي

يصل إلى الجمهور في أي مكان والثاني «سحر البنفسج» وهو عمل جديد يعتمد على الأسلوب الكاريكاتيري.

في السابق كانت المسرحيات تصور وتعرض في التلفزيون بينما اليوم وبعد البروفات والعروض لا نجد أثرا لتلك الأعمال، في رأيك ما السبب؟

هذه مشكلة كبيرة، التلفزيون يعاني شح البرامج ولكنني أسأل التلفزيون أيضا هل هناك أعمال مسرحية صورت تستحق العرض على الجمهور تلفزيونيا، فالتلفزيون أيضا يريد إرضاء كل شرائح المجتمع فلا يستطيع بث عرض مسرحي نوعي على جمهور لا يستوعب هذا النوع من العروض، فالتلفزيون يريد إرضاء أكبر عدد من الجمهور، ولا يستطيع فرض مثل تلك الأعمال عليه، حتى بالنسبة إلى الأعمال التجارية الحالية فهي لا ترتقي للمستوى المطلوب كي تعرض في التلفزيون.

أين أنت من التمثيل؟

لا أحبذ أن أكون ممثلا فأنا لا أجد نفسي في التمثيل، كانت لي تجارب قديمة، لا أحب الجمع بين الإخراج والتمثيل في عمل واحد بل أفضل التركيز على الإخراج، اليوم يوجد لدي عمل للأطفال «حزاوي تايم» وسأكون مشاركا بدور الراوي على خشبة المسرح.

ما الذي يتمناه نضال العطاوي؟

إثبات الذات، أتمنى أن أتمكن من إيصال أفكاري إلى الجمهور، وأن أكون سهل الوصول لعامة الناس وكذلك الحصول على الدعم الكافي للوصول إلى المستوى المطلوب للأعمال وإيصال الفكر الجديد لهم.

ما رأيك في المهرجانات المسرحية التي تقدم للطفل في الوطن العربي؟

هناك زيادة ملحوظة في المهرجانات التي تقدم للطفل في الوطن العربي، ولكن بعض الدول التي شاركت في مهرجاناتها كانت تعاني المشكلة نفسها، كالدعم والتمويل وفي الوقت نفسه لا أنكر وجود بعض المهرجانات المدعومة بشكل جيد، إلا أننا نعاني مشكلة أن المهرجان يحتضنه من ليس لهم أي خبرة في مسرح الطفل، وهناك أيضا بعض الأعمال التي تشارك في المهرجانات دون مستوى طفل اليوم وتخلو من الإبداع والخيال خصوصا إن كان المخرج لم يحاول التجديد في العرض والاعتماد على النمط التقليدي القديم.



مشهد من مسرحية «الحلم»

تأليف بدر العوفي وإخراج مازن المحرمي وعرضت في مهرجان صحار

السحارة .. والبحث عن سر الحياة الضائع!

تألق عدد من العروض المسرحية في مهرجان صحار المسرحي بسلطنة عمان، وتفاوتت وجهات النظر في رصد رؤيتها الإخراجية وتوجهاتها الفكرية والاجتماعية... ومن هذه العروض مسرحية «السحارة» أو الصندوق، وهي من تأليف بدر العوفي وإخراج مازن المحرمي. ومنذ البداية سعى هذا العرض إلى إثارة مجموعة من الأسئلة الوجودية والإنسانية غاية في الأهمية، والتي أبحرت في ذات الفرد الباحثة عن كنه الحياة وسر الوجود، مما جعل العرض يقع في إشكالية البحث عن أجوبة عن الأسئلة القدرية التي طالما بحث عنها الفلاسفة والمفكرون.

عزة القصابي
ناقدة - سلطنة عمان



تميل مسرحية «السحارة» نحو الرمزية المتخمة بالإحالات والاستعارات المادية على الخشبة، خاصة أن شخوص هذا العرض كانوا مجرد «دمى»، في محاولة للهروب من واقعهم البائس في اللاوعي الجمعي، كأن لسان حالها يقول إنها مجرد دمى تحركها الأيادي الأخرى، وفي الوقت نفسه فهي لا تملك حتى حق تقرير مصيرها... وهناك جدليات متعددة المعاني حاول عرض مسرحية «السحارة» البحث عنها في محتويات «السحارة» أو الصندوق، ولكن هل تم العثور عليها بالفعل أم لا؟!

تبدو الإجابة عن ذلك التساؤل واسعة وفضفاضة، خاصة في ظل «السوداوية» التي ظلت تلاحق الشخصيات منذ نشأتها: «اللعبة: حالتنا صعبة راح انفجر، مكتوب عليّ أني أصير تعيس طول حياتي»... «اللعبة 1: زين أنك تعرف هالشيء، انته مجرد لعبة من الآخر... انته جماد تنفذ الذي تأمر به بدون لا تناقش أو تجادل».

وعلى الرغم من انتفاء الصفات البشرية عن الشخوص الظاهرة، فإن الكاتب حاول أنسنتها، على افتراض أنها تعيش جميع مراحل الحياة منذ الطفولة وحتى سن الشيخوخة، فالدمى الشابة تحيلنا على «أطفال شوارع» ممن يجهلون الكثير عن شخصياتهم. كما ظهرت شخصية «الرجل» الذي يتحكم في مصير بقية الأفراد: «أنا بدايتي كانت في شارع قذر رمي بي فيه، كانت لي عيلة... بس تفككنا... صار الشارع نصيبي... ظليت أيام وشهور».

وتوالت الأسئلة القدرية في هذا العرض بغية رسم واقع الشخصيات المؤلم والحزين، بعد محاصرتها بمجموعة من الأسئلة المفتوحة: «تخيل أنك تفتح

عيونك على هذه الدنيا وأنته ما تعرف من أنته ومنين جيت أصلا».

عقب ذلك ينتقل المؤلف للتعبير عن وجع الشخصيات الذاتي حول أصلها ونسبها، للبحث عن قدرها السياسي الذي توارثته منذ الأزل، وبالتحديد منذ كانت أسيرة «السحارة» المغلقة. فهناك أياد أخرى «مستترة» كانت تخطط بإحكام للسيطرة عليها، ونشاهد مدى مقدرة الممثلين على التمسرح، وتقمص الأدوار عندما يقوم «العجوز» بممارسة طقوس «الديكتاتورية» بغية السيطرة على الآخرين، والحد من حرية تفكيرهم، فهو الذي يتحكم فيهم: «كيف تتجرأ على التفكير أمام ملكنا العظيم»؟

وظلت ظلال الماضي تلاحق شخوص العرض الحالمة بغد أفضل: «اللعبة 2: عروفها منك، لمتينا من الشارع، وشغلتنا عبيد لك... صرنا دمى لك تحركنا كيف ما تريد».

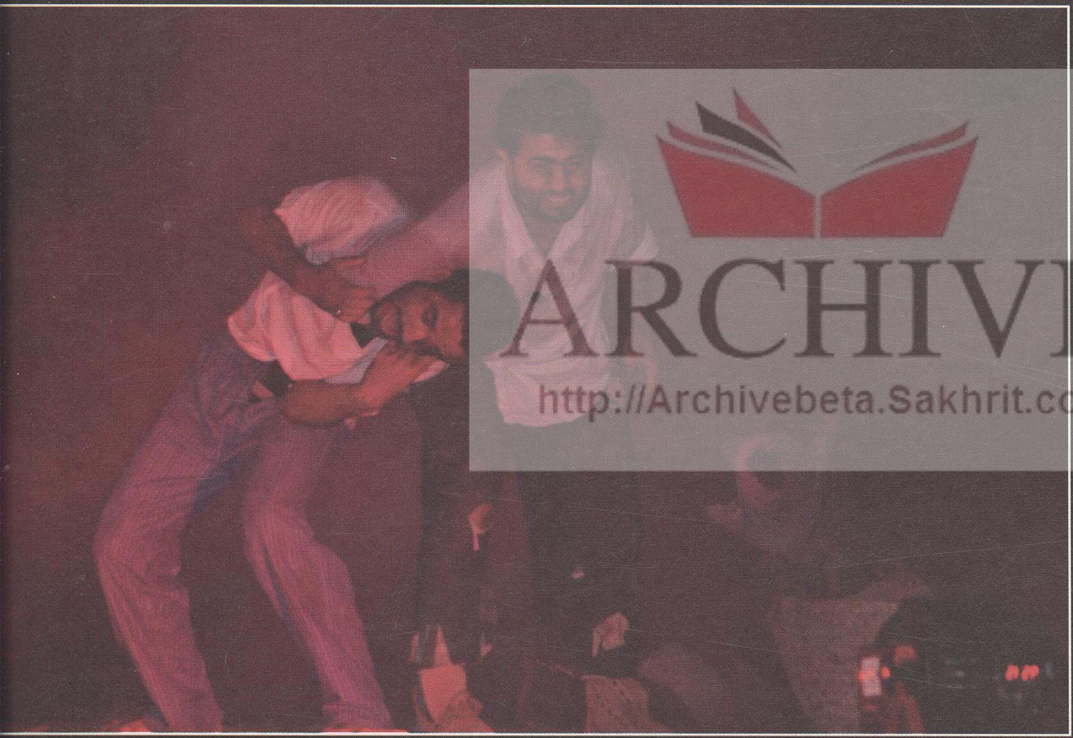
ومن ناحية أخرى، شكلت اللهجة العامية المحلية وعاء حاويا ساعد في إيصال رسالة العرض بكل سهولة وسلاسة، مع الحرص على تسلسل الأفكار، وطرح القضية التي بدت إنسانية في جوهرها وإطارها العام... كما أنها سعت إلى رسم الابتسامة في وجوه الحضور، وتفاعلت مع جمالية المنصة، وعبرت عن روح شخصياتها التي مزجت بين الواقع والحلم.

وعلى الرغم من أبعاد العمل المنسجمة مع الرؤى الفلسفية على هذا العرض، فإن المخرج سعى إلى تحويله إلى عرض بصري، يترجم الكلمة إلى فعل على الخشبة، ابتداء من «الأزياء» التي حافظت على اللونين الأبيض والأسود، للتعبير عن واقع الإنسان، الخير والشر. وفي الوقت نفسه ظل اللونان عنصرين جماليين، استطاعا التعبير عن ذات الشخصيات وترجمة ردود أفعالها بشكل بصري واقعي.

كما استطاع المخرج الفارسي تعقب أداء شخصياته التي كانت تتقمص الأدوار التي تؤديها الدمى. كما برز في هذا العرض «دويتو» رائع اقترن بالممثلين عبدالله البلوشي وحمود المعمري، واللذين مثلا دور اللعبة 1 و2... وكان يؤديان دوريهما ويتقمصان الشخصيات برشاقة عالية، جعلت المنصة تتفاعل معهما... وتصفق لهما بحرارة. فضلا عن دور كل من «العجوز، الحاكم» الذي كان يتمسرح ويؤدي دوره بخفة ظل جمعت بين الحركة والتعبير الحر، الأمر الذي مكنه من أداء دوره بتعبير صادق. أما الشخصيات الأخرى (الكومبارس) فقد ظلت ثابتة في الخلف، ولكن لم يقتصر دورها على ذلك فقط، بل استخدمت أجسادها كديكور قابل للحركة والتغيير، بحيث يمكن مشاهدتها، وهي تتحول إلى قضبان حديدية تارة... وتارة أخرى تتحول إلى أشكال أخرى وفق الأحداث المتسلسلة للعرض.

إضافة إلى ذلك فقد قامت «الإضاءة» بدور مهم في نحت ملامح الشخصيات وتبيان أبعادها النفسية والجسدية... مع تدرج الإنارة اللونية، بغية تكثيف الحدث وإبراز الصراع القائم بين الشخصيات وسرد الأحداث المقدمة. وفي الوقت نفسه لم يوفق المخرج في التركيز على المواقف الأخرى، خاصة في ظل «توظيف الإضاءة الملونة»، فهو في حاجة إلى دراسة «الألوان» ذات الدلالات المختلفة، حيث إن لكل لون دلالة معينة، تعبر عن واقع الشخصيات وذاتها الجانحة نحو التعبير الإنساني.

كما امتزجت «الموسيقى» التصويرية مع ملامح الشخصيات ومواقفها الصعبة في الحياة، التي قادتها إلى حقيقة مفادها أنها مجرد دمى لا غير، وإن عليها أن تتعايش مع واقعها الصعب، وتنفذ ما يطلبه الآخرون منها... وهي في ذلك تتقارب مع بطل قصة «سيزيف» الذي ظل يحاول ويحاول رفع الصخرة من أسفل إلى أعلى... فشخصيات «السحارة» حاولت التمرد، لكنها في النهاية طمست ذاتها الموجوعة، وعاشت في دوامة لا متناهية من الألم وضياع الأحلام التي دفنت مع بقية الأحداث في «السحارة».

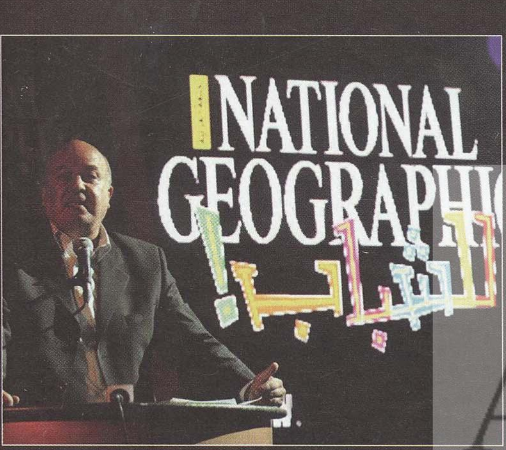




جلال المسري

صائد الجوائز الفوتوغرافية العالمية

على الرغم من أنه لم يكمل عامه العاشر في مجال التصوير الضوئي، فإنه صنع مجدا كبيرا لنفسه وللتصوير في تلك الفترة القصيرة جدا من حياته، من مواليد يوليو ١٩٦١، تخرج في كلية الهندسة جامعة القاهرة قسم الكهرباء في العام 1984، متزوج وله بنتان، هو الفنان الفوتوغرافي المصري الكبير جلال المسري، عضو الاتحاد الدولي للتصوير (FIAP) وعضو الأمانة العامة لاتحاد المصورين العرب (UAP) وعضو جمعية التصوير الأمريكية (PSA)، اشترك في 82 معرضا محليا وعربيا ودوليا، حاصل على ٣٦ جائزة من مصر والأردن والسعودية والصين وألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية وصربيا واليابان والعراق، محاضر ومحكم في: مسابقة ناشيونال جيوغرافيك مصر، مسابقة الأردن الدولية للتصوير الفوتوغرافي، ومسابقة جائزة الشارقة للصورة العربية.



إنجازات كثيرة ومعارض شتى هنا وهناك لصور فنية رائعة التقطتها عيناه في فترة وجيزة من حياته، فكان لزاما علينا وواجبا أيضا أن يحكي لنا تفاصيل تلك الرحلة الرائعة من الجوائز والمعارض والشهرة العالمية في التصوير.

خالد بسيوني
كاتب - مصر

كيف بدأت وأحببت التصوير الفوتوغرافي؟

بدأت هواية التصوير الفوتوغرافي منذ عشر سنوات، حيث كنت في رحلة سياحية إلى إسبانيا والتقطت بعض الصور لقصر الحمراء بواسطة كاميرا صغيرة، وبعد عودتي اشتركت بإحدى تلك الصور بمعرض تصوير، وأعجب الزائرون بتكوين وزوايا الصورة، وفي الشهر نفسه نصحني أحد أصدقائي بالمشاركة في مسابقة تصوير فوتوغرافي تنظمها مجلة أمريكية، فأرسلت صورة عن الغروب على النيل حصلت على المركز الثالث، بدأت بعدها دراسة جدية للتصوير، فحضرت كورسات عن الأساسيات واشتركت في العديد من الجمعيات والنوادي ومواقع التصوير.

ما نوع الكاميرا التي اقتنيتها في البداية؟ وهل كنت تهتم بمعمل التحميض أم لا؟

في البداية كان عندي كاميرا صغيرة ديجيتال، وبعد عدة أشهر اشتريت كاميرا محترفين، واستمررت في شراء العدسات والفلاتر المناسبة لمتطلباتي، ومنذ 5 سنوات اشتريت كاميرا أحدث نسبيا منذ بداية التصوير استخدمت الكاميرات الديجيتال، لذا لم أمر بتجربة استخدام الأفلام وتحميضها.

هل تفضل آليات وتقنيات تصوير النيجاتيف قديما أم الرقمي حاليا، وما الفرق بينهما؟

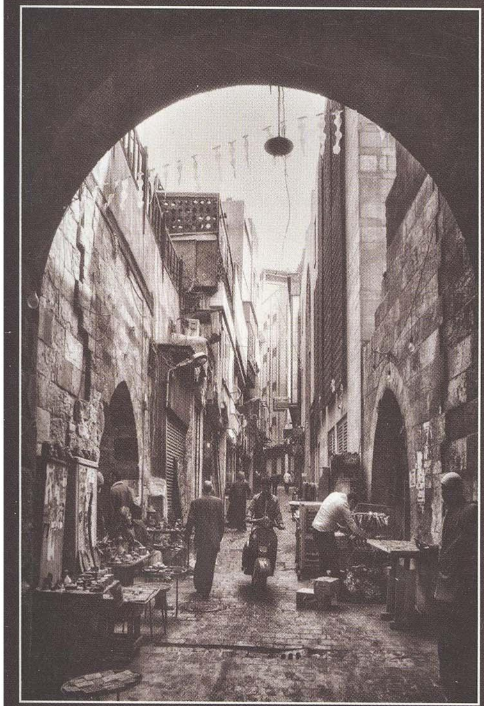
أرى أن استخدام الأفلام يعطي قيمة عالية للصورة، ولكن اليوم ومع وجود الكاميرات الديجيتال (الفولفريم) فأنها تعطي صورا متقاربة مع جودة الأفلام.

كيف ترى التصوير من زاوية الأهمية من حيث الرسالة الأكثر والأسرع وصولا للناس (التصوير الصحافي/ بقية أنواع التصوير مجتمعة)؟ وما الفرق بينهما؟

التصوير الفوتوغرافي دخل الآن إلى كل منزل مع رخص الكاميرات الديجيتال ووجود كاميرا مبسطة بمعظم أجهزة الموبايل، فنجد الآن في كل مناسبة عشرات الكاميرات تسجل الحدث وتفرض الصورة الجميلة القوية وجودها بصرف النظر عن انتمائها لموضوع معين أو ثيمة معينة.

كيف ترى التصوير في مصر والمنطقة العربية؟ وما الفرق بين التصوير العالمي والتصوير العربي؟

التصوير الضوئي في المنطقة العربية في مرحلة مخاض، أجيال جديدة متعلمة ومعظمها لديها الموهبة الحقيقية وتقدم الجديد وتنافس على العالمية، والتصوير في مصر يسير نحو الأحسن والأرقى، نحتاج فقط إلى تشجيع من الحكومة وألا نسمع دائما عبارة ممنوع التصوير.



خلال مسيرتك الرائعة ومعارضك الكثيرة، ما تفاصيل المعرض القريب إلى قلبك ويمثل لديك نقطة الانطلاق؟
كان بالأردن قبل حوالي سبع سنوات، وكنت قد حصلت على جائزة بمهرجان الأردن الدولي للصورة وتمت دعوتي لحضور المهرجان واستلام الجائزة، وهناك تم تنظيم رحلات رائعة لمعالم الأردن السياحية، وكان بصحبتي العديد من رواد التصوير في العالم العربي.

الصورة التي حلمت بتصويرها، هل قمت بتصويرها أم مازلت تبحث؟
مايزال المشوار طويلا، أتطلع إلى التصوير من منطاد أو طائرة وأن أقوم بالتصوير من تحت الماء، وبتصوير الجليد، أشياء كثيرة أتمنى تحقيقها ولم أحققها بعد، مازالت أمامي تحديات كثيرة، لأنني عندما أنتهي من مرحلة أجد نفسي أبحث عن مراحل أخرى، وهكذا دائما الإنسان عند تخطيه فكرة يبدأ في البحث مباشرة عن فكرة جديدة.

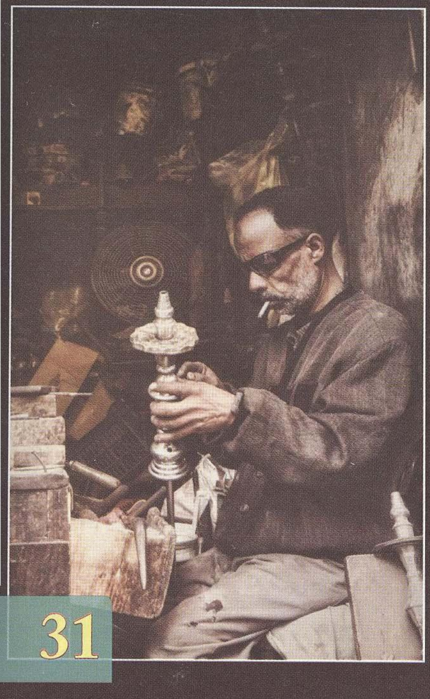
اقتحام فن التجريد التشكيلي للفن التصويري أمر ليس بالعجيب، لأن الفن واحد في كل مكان، هل ترى أن الفن التجريدي في المنطقة العربية يوازيه في الغرب من لوحات تصويرية تجريدية رائعة وتباع بأسعار باهظة؟
هناك العديد من التجارب في العالم العربي، وأعتقد أنها تسير في الاتجاه الصحيح، على الرغم من مهاجمته في البداية من بعض حراس القديم الذين يحاربون الأفكار الجيدة بكل طرائقها، لكننا انتهينا إلى أنه أصبح فنا مؤثرا وله مريدون كثيرون الآن.



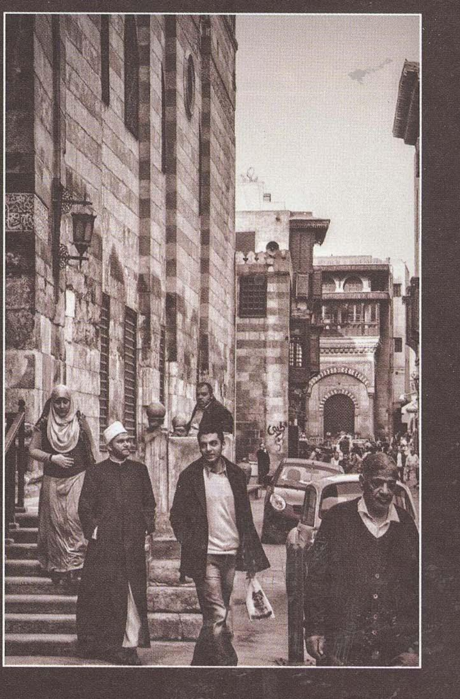
في معرضك الأخير «لمسات ضوئية» قدمت صورا بالأبيض والأسود وصورا تجسد انعزالية نفسية ظهرت جلية في لقطاتك التي همست في أرواحنا، ماذا بعد «لمسات ضوئية»؟
بإذن الله المزيد من نبض الشارع المصري والمزيد من تصوير الخيول العربية التي أعشقها.

حصلت على جوائز عديدة من مسابقات عالمية وعربية عدة، صف لنا أصعب وأكبر الجوائز التي حصلت عليها؟
أكبر جائزة حصلت عليها كانت جائزة سوق عكاظ عن الحصان العربي، وكان الغريب أن يحصل عليها مصور مصري رغم شهرة مصوري الجزيرة العربية في تصوير الخيول، وكان لي جزيل الشرف أن يسلمها لي الأمير خالد الفيصل أمير مكة ونجل ملك السعودية الراحل الملك فيصل في احتفال مهيب تكرر فيه ذكر مصر عشرات المرات.

ماذا يحتاج المصور المبتدئ كي يصبح مصورا عالميا ويفوز بالجوائز؟
هذا موضوع كبير ولكن يمكن تلخيصه في الجد والاجتهاد والدراسة والتجربة وتقديم الجديد ومتابعة النظريات والاتجاهات الجديدة ومتابعة نتائج المسابقات.







متحف السيارات القديمة

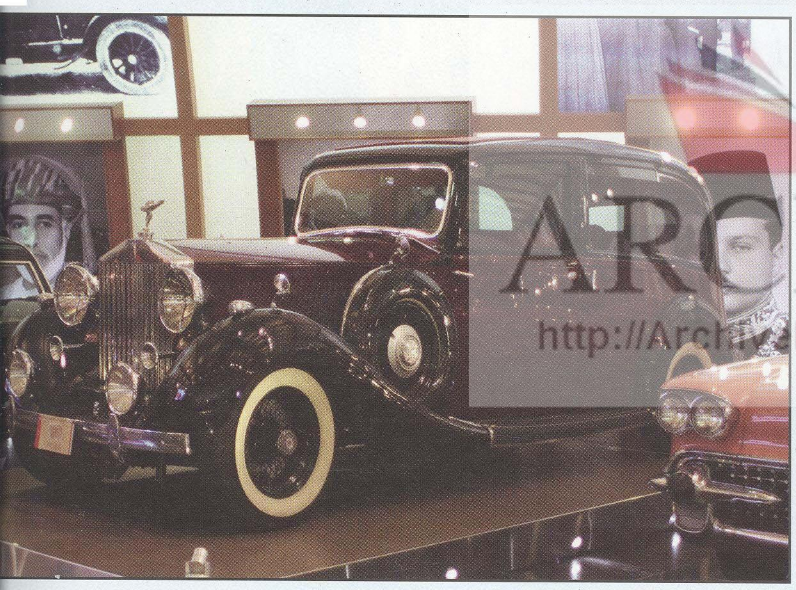
التحف والمقتنيات الثمينة غالبا تكون من الجواهر والأحجار الكريمة أو من الذهب والفضة، لكن أن تكون تلك الجواهر «ميكانيكية» فنحن نتحدث إذن عن متحف الكويت للسيارات القديمة في منطقة الشويخ. هناك سوف تمتع بصرك بتحف فنية تبرق وتلمع مثل الجواهر، حيث تصطف سيارات قديمة بحالتها الأصلية لكثير من المشاهير والملوك، فمن السيارات سيارة رولز رايس لصاحب السمو الأمير الشيخ صباح الأحمد أمير الكويت، وسيارة رولز رايس أخرى لملك مصر الراحل فاروق، وسيارة تعود للسلطان العماني قابوس بن سعيد، ومزيد من السيارات القديمة الراقية، وكذلك هناك قسم تعليمي للأطفال، لذلك فإن زيارة هذا المتحف أكثر من ضرورية للتمتع بتاريخ السيارات.

صالح تقي

مصور فوتوغرافي- الكويت



سيارة فورد 1920



سيارة الملك فاروق



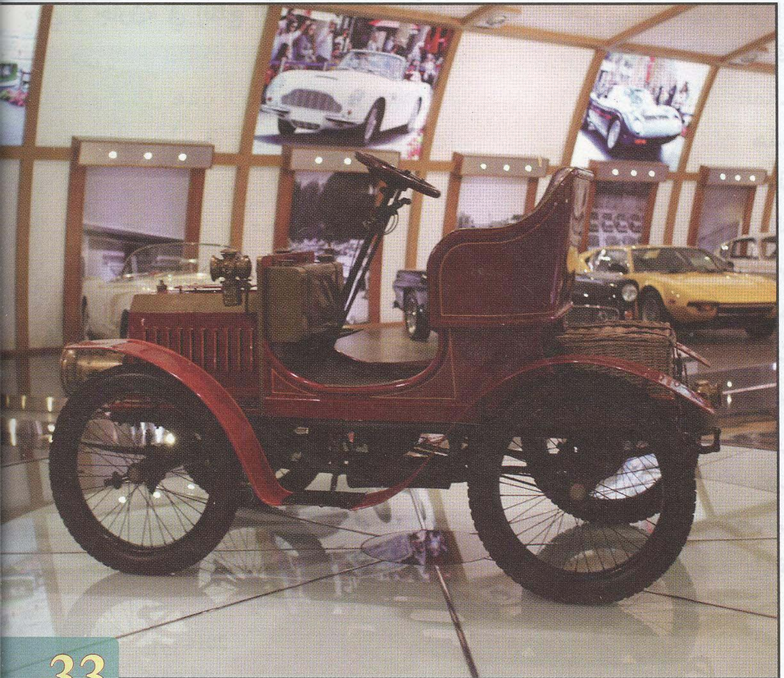
سيارة السلطان قابوس بن سعيد سلطان عُمان



سيارة روز رايس لسمو الأمير الشيخ صباح الأحمد



من معروضات المتحف



من أوائل تصاميم السيارات من بلجيكا



سيارة أوستن مارتن التي استخدمها جيمس بوند في أفلامه

بالتطبيق على موسوعة الأمريكي إفرايم كارتز

التاريخ المغلوط للسينما المصرية في الموسوعات العالمية

إفرايم كاتز كاتب وصحافي أمريكي، كتب مجموعة من الأفلام التسجيلية والتعليمية والصناعية، بالإضافة إلى إنتاجها وإخراجها، ذلك غير قيامه بعمل تسجيلات تلفزيونية مهمة. وأصدر كاتز موسوعة فيلمية ضخمة قدمها في عدة طبعات، بدءا من سنة ١٩٨٠ احتى سنة ١٩٩٠ تحت عنوان: THE MACMILLAN INTERNATIONAL FILM ENCYCLOPEDIA تحتوي هذه الموسوعة، ضمن ما تحتوي، على تقديم تعريف بالسينما المصرية. والحقيقة أن مراجعة مضمون ما تقدمه هذه الموسوعة عن السينما المصرية يدعو إلى التعليق عليه من عدة وجوه، ولذلك فإنني أؤثر أن أقدم أولا الترجمة العربية لما أورده كاتز عن السينما المصرية في موسوعته، ثم نستعرض مما يدعو إلى التعليق على هذا المضمون.

د. إيمان مسعود
ناقدة وأكاديمية - مصر

يقول كاتز في موسوعته: «لقد تجسد الإنتاج السينمائي بطيئا في تلك الأرض القديمة، التي تقع في مفترق الطرق بين قارتي أفريقيا وآسيا، إلا أن صناعة السينما المصرية قد سادت السوق العربية منذ أواخر العشرينيات من هذا القرن. وقد تحكم الأجانب في هذه الصناعة في بدايتها، ذلك أن أفلام لوميير القصيرة عرضت بمدينة الإسكندرية في وقت مبكر سنة 1896. وحتى سنة 1912 كانت كل الأفلام التي تم عرضها في اثنتي عشرة قاعة عرض مصرية هي أفلام مستوردة، إلى أن بدأ الإيطالي «دي لا جارن» في إنتاج الأفلام الروائية الأولى في مصر من إنتاج الشركة الإيطالية المصرية للسينما، وكان يتم تمويل هذه الأفلام جزئيا من بنك روما. كانت الخطوة الأخرى نحو الإنتاج المحلي الخالص قد تمت في سنة 1923، وذلك بإنتاج فيلم «الباشكاتب» من إخراج محمد بيومي الذي درس فن صناعة الفيلم في ألمانيا، ويعد فيلم «ليلى» (1927) علامة مميزة ومهمة أخرى في هذا المجال، كما يعد هذا الفيلم، الذي كان عبارة عن ميلودراما رومانسية، هو أول إنتاج مصري للشاشة الكبيرة أي العرض العام، وكانت منتجته هي الممثلة المسرحية عزيزة أمير كما قامت أيضا ببطولته، كما أنها أيضا أنتجت فيلما صامتا ناجحا آخر هو فيلم «بنت النيل» (1929) وقامت بتمثيله كذلك.

وتعد الفترة التي ظهر فيها الصوت في السينما المصرية مرحلة انتقالية صعبة في هذه الصناعة، وكان أول فيلم مصري ناطق هو «أنشودة الفؤاد» (1932)، وهو فيلم تم تصوير جزء كبير منه في أستديوهات باريس، ولكن سرعان ما تغلب المصريون على المشاكل الفنية الخاصة بالأفلام الناطقة، وعندئذ قام عنصر الصوت بتزويد السينما المصرية بتركيبة معينة منحت تلك السينما علامة خاصة بها ميزتها لسنوات كثيرة وهي تركيبة «الكوميديا الرومانسية» أو «الميلودراما» التي تحتوي، كل منهما، على الغناء والرقص، اللذين كانا يوجدان في أماكن متفرقة من الفيلم، وهي بذلك تشبه الوقفات المنتظمة.

لم يقتصر انتشار هذه «التركيبة» على مصر وحدها، فقد أثبتت هذه «التركيبة» وجودها في أنحاء أخرى كثيرة من العالم العربي، مما وسع من سوق توزيع الفيلم المصري فيه، وكان أحمد جلال ونجيب الريحاني ومحمد كريم من بين المخرجين الرواد في العشر سنوات الأولى للأفلام المصرية الناطقة، وكان نجوم هذه الأفلام الذين مثلوها هم الذين سيطروا على مقدرات هذه الصناعة لسنوات طويلة، وينطبق هذا أيضا في مجال التمثيل على يوسف وهبي، وفي مجال الغناء على محمدعبد الوهاب والمغني الممثل فريد الأطرش، كذلك أم كلثوم معبودة الغناء التي كانت تتمتع بشعبية عظيمة في الشرق الأوسط، وكان إنشاء أستديو مصر الكبير في القاهرة سنة 1935 عاملا مهما في توسع السينما المصرية في الثلاثينيات، كما كانت هناك شركات إنتاج أخرى قد نشطت في فترة التكوين هذه ومن ضمنها شركة «توجو مزراحي» وشركة «الأخوين لاما».

في سنة 1940 كانت هناك خطوة مهمة للأمام تمثلت في فيلم «العزيمة» من إخراج كمال سليم، حيث يعتبر أول فيلم مصري كبير يتناول المشاكل الاجتماعية بطريقة واقعية، ويعكس الأحوال الحقيقية في أحياء القاهرة، وقد شجع نجاح هذا الفيلم على نمو المدرسة الواقعية في السينما المصرية، على الرغم من استمرار الأفلام الموسيقية ذات الطابع الخفيف، وهي الأفلام التي تعد من أساسيات وجود السينما المصرية واستمرت لعشر سنوات أخرى على الأقل، وتعد ثورة 1952 هي التي أوجدت الاتجاه نحو الواقعية الاجتماعية، فقد كان هناك دافع قوي تمثل في وزارة الثقافة والإرشاد القومي، إذ شجعت هذه الوزارة على إنتاج هذه النوعية من الأفلام ذات الاهتمام الاجتماعي، إلا أن هذه الوزارة - في نفس الوقت - قامت بفرض قواعد صارمة على المطبوعات بصفة عامة، كان من شأنها التأثير على التعبير الحر

عن الأفكار التي تتعارض مع نظام حكم الرئيس عبدالناصر. وقد شجع هذا النظام الحاكم على إنتاج الأفلام الأجنبية على الأرض المصرية، ولكنه - وفي نفس الوقت أيضا - منع استيراد الكثير من الأفلام التي قام بإنتاجها أو تمثيلها أشخاص عرف عنهم التعاطف مع الصهيونية أو الميل إليها، ومن بين هؤلاء أوتو برمنجر وإلزابيث تايلور وبول نيومان وداني كاي، وعلى وجه العموم فقد تم منع مئات الأفلام لأسباب أخرى متعددة ومختلفة خاصة بعد حرب الأيام الستة سنة 1967أو النكسة كما اصطلح على تسميتها.

كان صلاح أبوسيف ويوسف شاهين وحسين كمال من بين المخرجين الرواد الذين ظهروا في السينما المصرية في الخمسينيات والستينيات، إلا أن الممثل عمر الشريف كان هو السينمائي المصري الوحيد الذي استمر وحظي بنجاح عالمي.

في حقبة السبعينيات حدث نوع من الابتعاد التدريجي عن الأفلام ذات الاهتمام الاجتماعي لمصلحة العودة إلى إنتاج أفلام التسلية الخفيفة، وذلك تماشيا مع المناخ التحرري المتجه نحو الغرب الذي واكب نظام حكم السادات، ومع ذلك فإن مصر مازالت تنتج كل عام أفلاما جادة ذات رسالة، بحيث تشتمل على ملامح أفلام الستينيات والسبعينيات، وقد شدت بعض هذه الأفلام الانتباه في المهرجانات السينمائية الدولية.

إلى هنا ينتهي ما أورده إفرايم كاتز عن السينما المصرية في موسوعته الفيلمية، فإذا جاز لنا أن نتناوله بالتعليق فإن هناك بعض الملاحظات ذات الصبغتين الشكلية والموضوعية، من الناحية الشكلية، فإنه على الرغم من أن الموسوعة تقر بمعاصرة نشأة العروض السينمائية في مصر مع العروض السينمائية في بقية أكبر بلاد العالم قرب نهاية القرن التاسع عشر، إلا أن كاتز يقدم كما من المعلومات عن السينما المصرية لا يتناسب مع

في حقبة السبعينيات
حدث نوع من الابتعاد
التدريجي عن الأفلام
ذات الاهتمام الاجتماعي
لمصلحة العودة إلى إنتاج
أفلام التسلية الخفيفة

تاريخها الممتد هذا، ولا مع أهميتها في منطقة الشرق الأوسط.

أخطاء شائعة وتصويبات واجبة

من وجهة أخرى فإن مضمون ما قدمته موسوعة «كاتز» ذاته تشوبه بعض الأخطاء، فهناك عدد من المعلومات التي أوردتها الموسوعة عن السينما المصرية هي محل نظر، الأمر اللافت للانتباه في هذا المقام أن أحدا منا، نحن الذين نهتم بالسينما المصرية - أو ندعي ذلك - لم يهتم بمراجعة هذه المعلومات وتمحيصها، خاصة أنها معلومات واردة في موسوعة سينمائية ضخمة وليست مجرد دورية من الدوريات السينمائية العابرة. فإذا كان هناك كم من هذه المعلومات يتصف بالصحة والسلامة، ففي المقابل هناك كم آخر ملحوظ من هذه المعلومات يجانبه الصواب من قريب أو بعيد، وتكمن الخطورة، من وجهة نظري، في ذلك الخلط بين المعلومات الصحيحة وتلك المغلوطة، لأن وجود بعض المعلومات الصحيحة التي قد تكون معروفة لقارئ الموسوعة من المرجح أن يدفعه إلى الاعتقاد في صحة المعلومات المغلوطة التي لم يعرفها من قبل. والحقيقة أن ما يمكن أن ننسبه إلى «كاتز» من قصور في صحة المعلومات الواردة في موسوعته يمكن أن نلاحظ وجوده في موسوعات سينمائية مشهورة أخرى مثل الموسوعة الإنجليزية التي قدمتها «ليز - آن بودن» تحت عنوان THE OXFRD COMPANION TO FILM.

بداية فإن «كاتز» يعلن أن الإنتاج السينمائي المنتظم قد تقدم ببطء في مصر. ومفهوم الانتظام هنا يعني في الأساس فكرة احتراف الإنتاج السينمائي بغرض العرض العام الذي يهدف في النهاية إلى تحقيق ربح تجاري، وعلى ذلك فإن البطء الذي يشير إليه «كاتز» ليس حقيقيا، إذا ما وضعنا في الاعتبار المقارنة بين تاريخ السينما المصرية وتاريخ السينما في دول أخرى مناظرة لمصر تقريبا مثل «بولندا»، وإذا كان «كاتز» - في الأغلب بنى مقارنته في هذا المجال على النظر إلى ظروف الإنتاج السينمائي في الولايات المتحدة الأمريكية، فإن المقارنة هنا هي في غير محلها، لأن الظروف الاقتصادية والاجتماعية، أو التاريخية بصفة عامة، متفاوتة تماما بين البلدين مع نهاية القرن التاسع عشر ومشارف القرن العشرين.

و إذا كان «كاتز» يشير إلى أن أول تصوير سينمائي محلي في مصر قد تم سنة 1912 على يد الإيطالي «دي لاجارن» ففي المقابل فإن الكتب والناقد والمؤرخ السينمائي أحمد الحضري يثبت أن أول تصوير سينمائي محلي كان في وقت سابق على ذلك، في سنة 1907، على أيدي اثنين من محترفي التصوير الضوئي في الإسكندرية هما «عزيز ودوريس» صاحبا دار عرض «سينما فون عزيز ودوريس» فقد



نجيب الريحاني

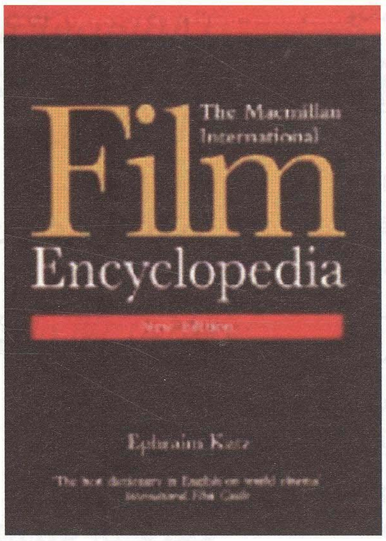


«أنشودة الفؤاد» أول فيلم مصري ناطق - 1932

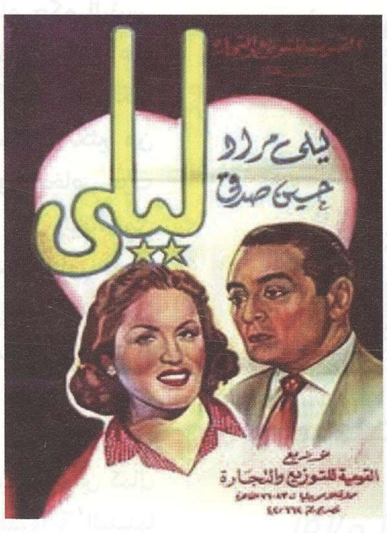
كانا أول من قام بتصوير سينمائي محلي لتسجيل أحداث تدور في مصر، وعلى حد قول أحمد الحضري: «كان ذلك أول صيغة لبداية الأخبار المصورة سينمائيا في مصر». جدير بالذكر أن من المرجح أن كاتز قد استقى معلومته السابقة من ذات المصدر الذي استقى منه جلال الشرقاوي المعلومة ذاتها، حيث يشير الباحث المصري إلى أن «لاجارن» كان صاحب دار عرض بالإسكندرية وقام باستيراد آلة تصوير سينمائي من الخارج لتصوير «مشاهد محلية بحتة تثير اهتمام الجمهور المصري» في سنة 1912، وهو كذلك ما يشير إليه محمد السيد شوشة في كتابه عن رواد السينما المصرية ورائداتها، فإن كان أحمد الحضري يستند في معلومته إلى وثيقة مصرية يعتد بها، وهي جريدة الأهرام في عددها الصادر في 21 يونية 1907. فإن تصحيح المعلومة التي قدمها كاتز وغيره يكون أمرا واردا في هذا المجال.

كما يمكن أن يفهم من موسوعة «كاتز» أنه كان للشركة الإيطالية المصرية دور مهم في بدء الإنتاج المصري للأفلام الروائية سنة 1918، وهنا يمكن أن ترد ملاحظتان على هذه المعلومة: أولاهما هي أن الشركة التي شرعت في إنتاج الأفلام الروائية في مصر في هذا التاريخ هي شركة إيطالية بصفة أساسية، ولم تكن شركة متعددة الجنسيات، وبالتحديد لم تكن شركة ذات رأسمال مشترك إيطالي - مصري، وذلك على عكس ما يفهم من «كاتز» أو من غيره في بعض المصادر المكتوبة الأخرى التي تتناول تاريخ السينما المصرية. والملاحظة الثانية هي أن هذه الشركة لم تستطع أن تقدم سوى فيلمين من إنتاجها وهما «شرف البدوي» و«الأزهار المميتة»، ثم توقفت عن الإنتاج بعد ذلك، لما منيت به من خسائر، وعلى ذلك فإن تأثيرها يكاد لا يذكر في مجال الإنتاج المنتظم للأفلام الروائية في مصر، خاصة مع ما يشير إليه «أحمد الحضري» منسوبا إلى الدورية المصرية المعروفة باسم «مجلة سينما الشرق» في عدد مارس 1949 من أن فيلم «الأزهار المميتة» لم يعرض على الإطلاق وذلك لسبب رقابي.

وإذا كان «كاتز» يقرر أن الاتجاه إلى الإنتاج السينمائي المصري الخالص يتمثل في فيلم «الباشكاتب» من إخراج محمد بيومي سنة 1923، إلا أن هناك إشارة مهمة يقدمها أحمد الحضري وفحواها أن أول فيلم مصري روائي طويل تم إنتاجه سنة 1923 هو فيلم «في بلاد توت عنخ أمون»، وكان هذا الفيلم من تصوير محمد بيومي وإن لم يكن من إنتاجه ولا من إخراجه، ويستند «الحضري» في ذلك إلى مبرر مقبول وهو أن جنسية الفيلم السينمائي تنتسب إلى بلد الإنتاج بغض النظر عن جنسية المخرج وغيره من العاملين في



موسوعة كاتز



بوستر فيلم «ليلى»

الفيلم. ومن جهة أخرى فإن «الحضري» يشير إلى أن فيلم «الباشكاتب» قد تم إنتاجه في سنة 1924 وليس في سنة 1923، وذلك بالمخالفة لما يشير إليه «كاتز» وبعض المصادر المصرية التي تتناول تاريخ السينما المصرية، حيث يفهم من ترتيب السياق لدى جلال الشرقاوي أنه قد تم إنتاج هذا الفيلم بين عامي 1918 و1922، كما يشير سعد الدين توفيق إلى أن تاريخ إنتاج هذا الفيلم هو سنة 1923.

عندما تحدد موسوعة «كاتز» أسماء ثلاثة من المخرجين الرواد في العشر سنوات الأولى للأفلام الناطقة المصرية، فإنها تذكر أنهم: أحمد جلال ونجيب الريحاني ومحمد كريم.

ويرد على هذا التحديد القاطع ملاحظتان، تتمثل أولاهما في تقديم الشخصيات الثلاثة باعتبارهم من المخرجين المصريين الرواد ليكون نجيب الريحاني من بينهم، وهي مغالطة واضحة لكل المصريين غالبا ولكل العرب تقريبا، ولكنها - بالتأكيد - لن تكون بمثل هذا الوضوح بالنسبة إلى غيرهم، ومن المرجح أن شهرة نجيب الريحاني الكبيرة كممثل فكاهي (وهى الشهرة التي اقترنت بتميز مجموعة أفلامه السينمائية - على قلتها - في تاريخ السينما الصرية) هي السبب في الاتجاه نحو إدراك



بوستر فيلم «العزيمة» - 1940

اسم الريحاني ضمن قائمة المخرجين الرواد الثلاثة هذه. أما عن دور نجيب الريحاني الفعلي والمعلوم، في الإخراج السينمائي فهو لا يتخطى ما ينسب إليه من أنه قام بإخراج فيلم سينمائي صامت واحد هو فيلم «ياقوت» (سنة 1933 - 1934).

الملاحظة الثانية التي ترد على هذا التحديد هي إغفال الموسوعة لمخرجين مصريين معاصرين لكل من محمد كريم وأحمد جلال، لهم أعمالهم السينمائية في نفس فترة التقيم التي تشير إليها الموسوعة، وهم على نفس المستوى من الناحية الحرفية، تقريبا، بالمقارنة مع هذين المخرجين، بل إن هناك من هؤلاء المخرجين المعاصرين لمحمد كريم وأحمد جلال من تخطاهم في عدد الأفلام التي أخرجها في العشر سنوات التالية لظهور الفيلم المصري الناطق، فبينما نستطيع أن نحصر أحد عشر فيلما أخرجها أحمد جلال في السنوات 1932 - 1942، وستة أفلام لمحمد كريم في نفس الفترة، يمكننا في المقابل أن نحصر اثنين وعشرين فيلما أخرجها توجو مزراحي وخمسة عشر فيلما أخرجها إبراهيم لاما في نفس الفترة.

سيادة السينما المصرية على السوق العربية

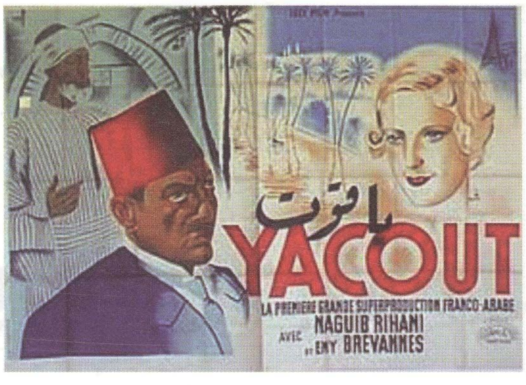
لذلك نجد أن «كاتز» يشير إلى دور كل من مزراحي والأخوين لاما (بدر لاما وإبراهيم لاما) كمتميزين في مجال الإنتاج من دون الإشارة إلى دوري مزراحي ولاما في مجال الإخراج، ويلاحظ أن ما يورده «كاتز» يتفق مع رأي سعد الدين توفيق في تحديد رواد هذه المرحلة عدديا بثلاثة، إلا أنه لا يتفق مع «كاتز» في تحديدهم بالاسم إلا في اثنين هما محمد كريم وأحمد جلال والثالث عند سعد الدين توفيق هو توجو مزراحي.

وإذا كان «كاتز» يذكر في موسوعته الفيلمية أن نظام حكم الرئيس جمال عبدالناصر قد شجع إنتاج الأفلام الأجنبية على الأرض المصرية، فهو لم يذكر أن هناك امتدادا لهذا الاتجاه يتجسد في دور القطاع العام السينمائي في مصر في مجال الإنتاج السينمائي المشترك. وهو ما تمثل في إنشاء الشركة المصرية العامة لإنتاج وتوزيع الأفلام العالمية، التي عرفت باسم «كوبروفيلم»، حيث تم إنتاج عدد من الأفلام السينمائية بالاشتراك مع شركات سينمائية أجنبية «معظمها شركات إيطالية»، وهو أمر كان - في رأي البعض - من أردأ وأسوأ التجارب التي تورطت فيها موسسة السينما

المصرية.. بالإضافة إلى نشاط هذه الشركة في مجال الإنتاج المشترك التي كانت تقوم بتقديم الخدمات الإنتاجية للأفلام الأجنبية التي يصرح لها بالتصوير على الأراضي المصرية. وهو نشاط إنتاجي قامت هذه الشركة بالحلول فيه مكان القطاع الخاص من قبلها لتقوم بدورها في نفس المجال، وهو دور ينحصر غالبا في توفير أعداد المجاميع وما يعرف بالإكسسوارات الحية مثل الخيول والحمير وغيرها وبعض الخدمات الإنتاجية الأخرى. وقد كان من أشهر الأفلام الأجنبية التي صورت في مصر في الفترة السابقة على نشأة القطاع العام فيلم «عبدالله الكبير» (1951) وفيلم «وادي الملوك» (1954) وفيلم «الوصايا العشر» (1955) ومن أشهرها في فترة نشاط شركة «كوبروفيلم» كان فيلم «الإنجيل» (1966). ونستطيع أن نلاحظ هنا أن «ليز - آن بودن» تتفق في موسوعتها مع ما كتبه «كاتز» عن مسألة قيام الحكومة المصرية - في ظل الثورة - بتشجيع تصوير الأفلام الأجنبية على الأرض المصرية، وتقدم «بودن» أمثلة لذلك منها فيلما «الوصايا العشر» و«الإنجيل» أيضا.

يذكر «كاتز» في موسوعته أن المخرج المصري حسين كمال هو من بين المخرجين الرواد الذين ظهروا في السينما المصرية في الخمسينيات والستينيات، وإذا كان المقام - حاليا - ليس مجالا لتقييم مخرج أو آخر، إلا أنه من الافتتات على واقع السينما المصرية أن يظهر اسم حسين كمال في هذه الموسوعة السينمائية، باعتباره من المخرجين المصريين الرواد في الخمسينيات والستينيات، بينما تتجاهل الموسوعة أسماء مخرجين مصريين مثل هنري بركات وعزالدين ذو الفقار» وغيرها، فضلا عن أن حسين كمال قد بدأ نشاطه السينمائي في الستينيات وليس في الخمسينيات كما يمكن أن يفهم من كاتز. ومن جهة أخرى نلاحظ أنه بينما يشير كاتز إلى حسين كمال بالاسم من دون أي تفصيل، ففي المقابل نجد أن «ليز - آن بودن» تشير إلى أن حسين كمال قد لفت الانتباه العالمي بفيلميه «المستحيل» (1965) و«البوسطجي» (1967).

ولا ينفرد كاتز بالإشارة إلى عنصر الرقابة على الأفلام في السينما المصرية في موسوعته، ذلك أن موسوعة «بودن» تشير إلى ذلك أيضا بقولها: «تم التوسع في الحظر الذي كان موجودا على الأفلام والمطبوعات لأسباب أخلاقية وسياسية، حتى وصل ذلك الحظر إلى منع صناع الأفلام من تناول الموضوعات ذات المغزى النقدي»، كما يشير «يعقوب م.لنداو» إلى وجود عنصر الرقابة على أفلام السينما المصرية لأغراض سياسية من عصر الملك فاروق، فالرقابة على السينما المصرية موضوع اهتمام كل من يتعرض لدراسة تاريخ السينما في مصر.

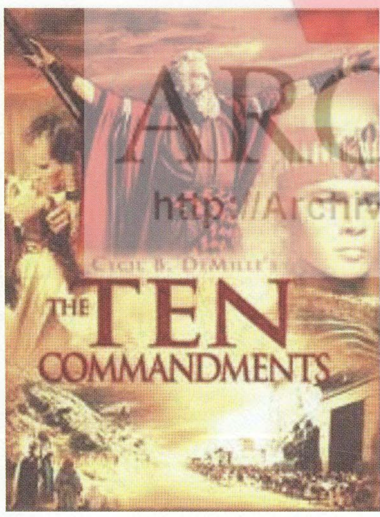


«ياقوت» فيلم صامت أخرجه نجيب الريحاني عام 1933

نظام حكم الرئيس جمال عبدالناصر شجع إنتاج الأفلام الأجنبية على الأرض المصرية



بوستر فيلم «المومياء» إخراج شادي عبدالسلام 1969



بوستر فيلم «الوصايا العشر» الذي صُور في مصر عام 1955

عند النظرة المقارنة لما أورده كل من «كاتز» و«بودن» عن السينما المصرية في موسوعتيهما، سنجد أنهما يشتركان - فضلا عن ذكر موضوع الرقابة- في الإشارة إلى العنصر الميلودرامي الرومانسي في الفيلم المصري، وإلى بداية العنصر الواقعي في السينما المصرية، حيث يحدد «كاتز» هذه البداية بفيلم العزيمة (1940) بينما تحددها بودن بالحرب العالمية الثانية، كما تتفق الموسوعتان على الإشارة إلى تأثير الثورة المصرية 1952 وحكومة ما بعد الثورة في مجالات تشجيع صناعة الفيلم المصري وتشجيع تصوير الأفلام الأجنبية على الأرض المصرية، وتتفقان أيضا في الإشارة إلى مقاطعة الأفلام الأجنبية للاشتباه في الميول الصهيونية لصناعها، وهي المقاطعة التي يشير إليها يعقوب لنداو في أكثر من موضع في دراسته عن المسرح والسينما عند العرب. كما تتفق الموسوعتان في الإشارة إلى الممثل عمر الشريف باعتباره الناتج السينمائي المصري الوحيد الذي استمر وحظي بنجاح عالمي.

في المقابل هناك معلومات عن السنيما المصرية يشير كاتز إليها في الوقت الذي لا تذكر بودن شيئا بشأنها، ومن ذلك سيادة السينما المصرية على السوق العربية منذ أواخر العشرينيات، إلا أننا نلاحظ في هذا المجال أن جورج سادول يتوسع في ذكر تأثير السينما المصرية خارج مصر، حيث يرى أن السينما المصرية قد انتشرت حتى خارج نطاق الدول العربية أيضا، فهو يذكر تأثيرا مهما لم يشر إليه غيره من مؤرخي السينما المصرية ولم تشر إليه الموسوعتان السينمائيتان «لكاتز» و«بودن»، ذلك أن «سادول» يرى أن للغة العربية تأثيرا أدى إلى انتشار الأفلام المصرية باعتبار أن اللغة العربية هي لغة القرآن الكريم، مما كان له أثره في البلاد غير العربية التي يدين أغلب أهلها بالإسلام.

من جهة أخرى فإن ما يشير إليه كاتز ولا تذكره بودن عدة موضوعات، منها دور العنصر الأجنبي في صناعة السينما المصرية، وكذلك تأثير عنصر الصوت وما يرتبط به من عنصرين آخرين هما الغناء والرقص، كذلك ما يذكره «كاتز» عن تأثير إنشاء أستديو مصر وعن تأثير الحقب السياسية المختلفة على السينما المصرية متمثلة في عهدي عبدالناصر والسادات، كما أن كاتز يشير إلى استمرار إنتاج الأفلام المصرية الجادة ذات الرسالة كأفلام تجذب الانتباه في المهرجانات الدولية.

أما بودن فهي تشير في موسوعتها إلى تركيز الأفلام المصرية الأولى على الأماكن الرومانسية البدوية أو المصرية القديمة، كما تشير إلى إنشاء المعهد العالي للسينما المصرية (1959) تحت اسم «مدرسة الفيلم»، وكذلك تذكر بودن تأثير فيلم «المومياء» (1969) لشادي عبد السلام وأهميته، وهي أمور لم يشر كاتز إليها في موسوعته.

وبعد، لعل الملاحظات السابقة تكون كافية لإثبات أهمية مراجعة ما يمكن أن يكتب عن مصر في أي موسوعة أجنبية، بل وضرورة ذلك.

شخصيات حائرة تبحث عن معنى

الحب والهوية في فيلم «كأنه عاشق»



يحتل الحب في حياة البشر مكانة جوهرية، ويملك قدرة هائلة على قلب حياة المرء والرقي بها من قاع اليأس إلى ذروة الجذل. إذ ترتبط الأزمات الوجودية التي تصيب البشر في مرحلة ما من حياتهم على نحو وثيق بالحب. ولكن الحب - بنظرة فاحصة - ليس فقط انشدادا رومانسيا إلى فرد آخر، بل هناك ما هو أكثر من ذلك تأسيسا على ماهية الحب ووظيفته. وكي ندرك ما للحب من سطوة على سلوك الإنسان ووعيه، بوسعنا مقاربته من منظور عالم النفس الفرنسي جاك لاكان الذي تناول دور الحب في حياة المرء، من خلال اجتراحه تعريفا غريبا للحب، اختزله بالقول إنه ذلك الذي يقدم فيه شخص ما لا يملكه! وتعريف كهذا يتسم - من دون أدنى شك - بالغرابة ويبعث على التعجب، لأنه يهدم الأساس الذي شيده الخيال والمعرفة عن الحب، كما يزعزع المكانة المحورية التي أسكنتها إياه. فالتحليل النفسي اللاكاني يجعل الحب من خلال هذا التعريف أداة للمعرفة، فوفقا له حينما يحب المرء آخر، فإنه في حقيقة الأمر يبحث في حبه عن حقيقة نفسه. وتحديدا عن نقص يعانيه في معرفة ذاته، والحب يصبح بذلك عشقا لذلك الآخر الذي لديه إجابة عن السؤال المؤرق الذي يطرق روح المرء مرارا وبعنف: من أنا؟

منصور مبارك
ناقد - الكويت

هذه الإشكالية اللاكانية للحب - إن جاز لنا التعبير - يتعامل معها المبدع عباس كياروستمي في فيلمه الجديد «كأنه عاشق» 2013، ففي حيز زمني لا يتجاوز نصف يوم يطرح كياروستمي أسئلة شائكة منذ بداية الفيلم حتى خاتمته تتعلق بالحب والهوية، ومعرفة المرء لنفسه من خلال الحب. وتقع أحداث الفيلم، كما في فيلم «نسخة موثقة»، خارج موطن كياروستمي إيران، حيث جرى تصويره في طوكيو. يفتتح الفيلم بشابة يابانية تدعى أكيكو (رين تاكاناشي) تمتهن بيع الحب لزبائن مرموقين، فنبصرها تتجادل مع الرجل الذي يتولى ترتيب لقاءاتها مع طالبي خدماتها، فهي متأرجحة بين الإذعان لأوامره أو لقاء جدتها التي ستزورها في تلك الليلة، وينتهي الأمر بأن تستقل سيارة أجرة تأخذها إلى منزل زبون أخبرها رئيسها بأنه على قدر كبير من الأهمية والاحترام.

حينما تلتقي أكيكو بزبونها تكتشف أنه رجل مسن يدعى تاكاشي (تاداشي أوكونو) وهو بروفسور في علم الاجتماع ومترجم، وبذلك فإنه ينتمي إلى طبقة رفيعة فكريا. وتلحظ أكيكو أن هذا العجوز ليس فقط مفكر بارز - كما يبدو لها - بل رجل دمث الأخلاق ومضياف كريم. ونشاهده غير مهتم بالجانب الجسدي من العاطفة، بقدر ما يسعى إلى تهيئة جو مفعم بالحب وتجربة الحب. وتوضح الحوارات الموجزة والمثخنة بالأمنيات بينه وبين أكيكو أنه يتطلع عميقا في أعماق نفسه ليجد شيئا ما عبر علاقته بأكيكو. وعلى الرغم من كل الاحتمالات فإنه ليس من الصعب إغفال الهوة العميقة التي تفصل بين تاكاشي وأكيكو في العمر والفكر وفي الجسد والروح، ولكن البحث عن هوية ما، وعن معنى ما، يجعل الاثنين يغفلان تلك الهوة كأنها لم توجد أصلا.

وبمجرد أن تمضي الدقائق والساعات حتى نكتشف وجوها جديدة للعجوز والشابة وتجددا في شخصيتيهما، وللحق فإن ذلك سمة مائزة في أفلام كياروستمي التي تفسح مجالا رحبا لتعدد الشخصيات التي يعيشها المرء في مواقف حياتية متباينة. وذلك الأمر أشبه ما يكون بتحولات يعيشها الإنسان في تجربة الحب نفسها، إنه تنقل من حياة إلى أخرى بحثا عن إمكانات الوجود وما يمكن للذات أن تختبره. وحينما يواجه العجوز تاكاشي حبيب أكيكو المهووس (ريو كاسي)، وهو

شاب متسلط وعنيف وينتمي إلى طبقة كادحة، فإنه يتركه ملتبسا في ظنه بأنه جد أكيكو ولا يكشف هويته الحقيقية له على الإطلاق. والأمر عينه مع أكيكو التي حينما تظن جارة تاكاشي الفضولية أنها حفيدته فإنها تتماشى مع الموقف ولا تعمد بدورها إلى بيان حقيقة من تكون. وهذين الموقفين يشيران بوضوح إلى أن الشخصيتين الرئيسيتين في الفيلم تعانيان من أزمة هوية، وتنشدان فهما عميقا لهويتيهما، ويلف كلا المشهدين ضبابية للحب الباحث عمن يسد نقصا. وذلك في الأساس هو الذي جعل الفتاة الشابة والرجل المسن - بالرغم من المقدمة المبتذلة والضحلة التي جمعت بينهما - يشرعان في تواصل أكثر عمقا لطالما كانا يتوقان إليه.

ومن جانب آخر، تتسم أفلام عباس كياروستمي على الدوام بجاذبية خاصة وولع بالجمالية البصرية، وهما يعدان في حد ذاتهما إنجازا سينمائيا فريدا. فالتصوير الذي يجعل ألوان طوكيو وأضواءها يشعان جاذبية في الليل، على النحو الذي كانت تطفو فيه الأضواء على زجاج السيارة التي كانت تقل أكيكو إلى موعدها، ينهضان مثالا على ذلك. وتحول اللقطات الناعمة البطيئة الأماكن إلى تجربة إنسانية، على النحو الذي كان فيه دفء العاطفة والحميمية يتوهجان في شقة تاكاشي، ليجعلاها تبدو كمستقر لحب طال انتظاره. وعدسة كياروستمي تقوم بدور هائل في القبض على إغواء الحب، فهناك لقطة مذهلة لتكاشي يجلس على كرسي في غرفة النوم، في الوقت الذي تغريه أكيكو بالمجيء إلى السرير، ومع أنها تقع خارج نطاق الكاميرا ومن ثم خارج الشاشة. لكن بمقدورنا رؤية صورتها الضبابية تطفو على سطح التلفاز الأسود عن يمين تاكاشي، كما لو أنها حلم وردي يتشهاه المرء.

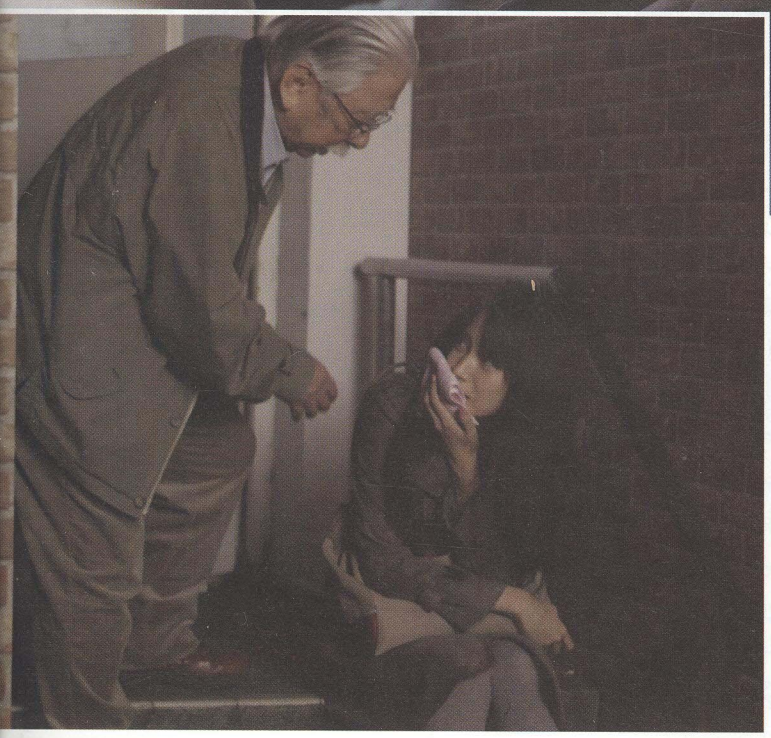
وببراعة متناهية نجد تاكاناشي تقوم بأداء عدة شخصيات تنوس حول مفهومي الحب والهوية، فهي في الفيلم تجسد أدوار الحبيبة التي تدفعها غيرة حبيبها إلى حواف الأذى والجنون، والغانية اللعوب التي تمني الآخر بلذة المعرفة ونهم العاطفة، وأخيرا الحفيدة التي تنازعها نفسها إلى جنة الانتماء. كما تمتلك قدرة هائلة على تصوير ما يعتمل في دواخل أكيكو حينما تتشظى بين تلك الأدوار، ففي مشهد طويل رائع داخل سيارة الأجرة التي انطلقت بها إلى موعدها، تستمع تاكاناشي لسلسلة من الرسائل الصوتية من جدتها، كل واحدة منها أكثر حزنا من التي سبقتها، ومن دون الحاجة إلى التحدث، تعكس تاكاناشي - على نحو مؤثر - الانفعالات المضطربة التي تقع خلف وجهها الساكن.

ومثلما هو الأمر في أفلام كياروستمي جميعها يتبدى البعد الفلسفي طاغيا في فيلم «كأنه عاشق»، فهو فيلم لا يعتمد على مفهوم الحبكة التقليدية، أو السردية المتعارف عليها للأحداث، بل يسعى إلى مقاربة موضوعتي الهوية والحب على نحو خلاق. ويولي اهتماما كبيرا لتشريح العلاقات الإنسانية والطرائق التي نصف بها الآخرين، والأماكن والأحداث والكيفية التي نتفاعل معها، وهنا لا يكون الأمر متعلقا بما ننظر إليه بقدر الكيفية التي ننظر بها إليه. وللحق، فإن تلك هي الطريقة التي نفهم من خلالها الأشياء. وذلك دأب كياروستمي، حيث غالبا ما تقبع في ثنايا أفلامه أسئلة تتعلق بالمصير والوجود، فضلا عن أن هناك أسئلة كثيرة يقذفها في جوف الفيلم من دون أن تكون لها إجابات واضحة، وتلك في حقيقة الأمر دعوة صريحة من هذا المبدع لمشاهدي أفلامه كي ينظروا معه في شأن تلك الأسئلة الحارقة.

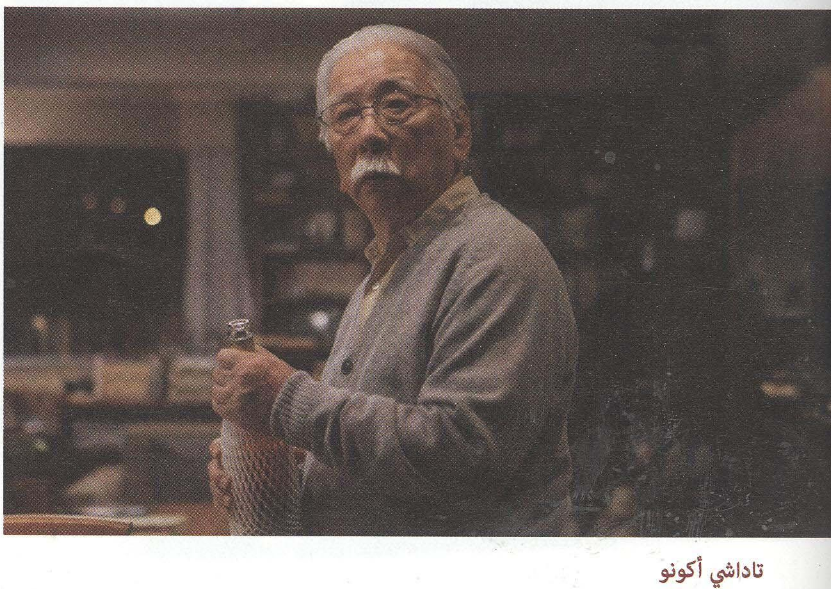
إن المرء حينما يشاهد فيلما لكياروستمي يعلم يقينا أن حبكته لا تقدم مؤشرا حقيقيا على معناه الصادق، فكياروستمي يستند دوما إلى فرضية وجود عالم وراء القصة التي نبصرها طافية على السطح. وأفلام هذا المبدع تكون دوما بمنزلة دعوة مفتوحة للمشاهدين كي يسهموا معه في خلق معنى للفيلم. وهكذا فإن كياروستمي لا يطلب منا في أفلامه سوى أن نقوم بفعل المشاهدة، وفي الوقت عينه نطلق العنان لخيالنا وذلك هو جوهر السينما.



رين تاكاناشي



يبحثان عن نفسيهما



تاداشي أكونو

إخراج نيل بلومكامب .. وينتمي إلى سينما الخيال العلمي

فيلم الجنة .. ترويض الخيال وملامسة الواقع

تبدو الأرض في فيلم «الجنة» (Elysium) ، أحدث أعمال المخرج «نيل بلومكامب»، في أدنى مستويات الحضارة؛ أمراض و أوبئة، ومجرد مساحات مكتظة يتساوى البشر فيها مع مكبات النفايات من حيث القيمة، مثل تساويهم في درجات الفقر، وفي مقابل هذه الصورة القاتمة هناك محطة فضائية عملاقة معلقة في الفضاء فوقهم، توفر أرقى مستويات العيش لسكانها الأغنياء الذين هربوا من الأرض التي لم تَعُد تَعد بشيء سوى الدمار والخراب.

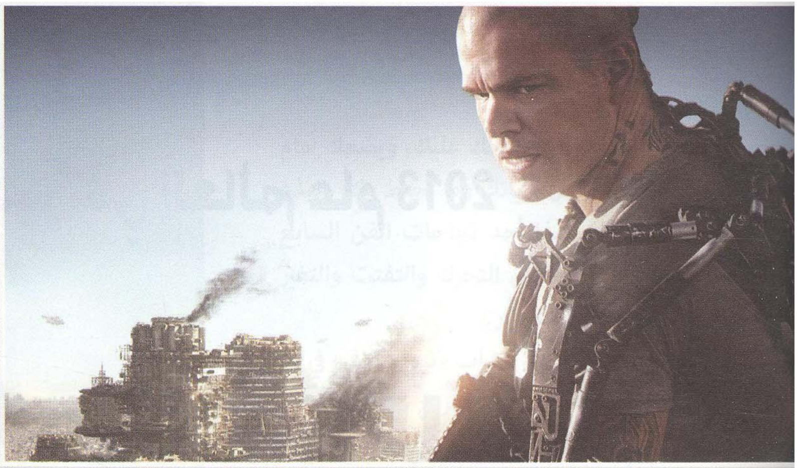
سليمان الحقيوي
ناقد - المغرب

عندما قدم نيل بلومكامب فيلمه الطويل الأول District 9 (القطاع رقم 9) سنة 2009 تشكل لدى الكل حكم قوي عن صاحبه، الكل قال حينها إن الرجل قدم عملا رائعا، والأكثر من ذلك أنه اختار الاشتغال على سينما الخيال العلمي التي تبقى دائما لعبة يتقنها - في الغالب - الأمريكيون دون غيرهم، نظرا إلى الميزانيات الضخمة التي يوفرها أكبر الاستديوهات هناك، السؤال الذي طرح نفسه حينها هو: كيف برع هذا القادم من بلد أفريقي (جنوب أفريقيا) أن يتميز بهذا الشكل اللافت؟ الآن وبعد مرور أربع سنوات يقدم هذا المخرج فيلمه الجديد «الجنة»(Elysium)، ويقدم به تأكيدا على أن النجاح الأول لم يكن حظ مبتدئ، بل اختيار فني سيبرع فيه.

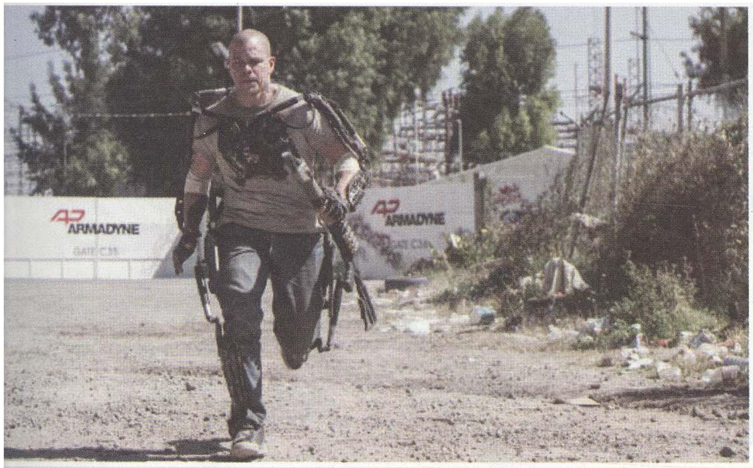
تقدم لنا قصة فيلم «الجنة» بطلها ماكس (مات ديمون) سارق السيارات السابق الذي يعمل الآن في مصنع فيتعرض لجرعة إشعاع قاتلة تجعل مدة حياته الباقية خمسة أيام، وليس أمامه من وسيلة سوى السفر إلى اليزيوم التي تتوافر على تقنيات متطورة جدا تشفي الإنسان في ثوان معدودة، سيذهب ماكس إلى شخص يدعى العنكبوت (زاجنر مورا)، وهو الوحيد الذي ينظم رحلات سرية إلى الجنة، والذي سيلتقط بسرعة حجم اليأس الذي يعانيه ماكس؛ فيستغل الوضع بتكليف ماكس بمهمة صعبة تتمثل في زرع رقاقة في رأسه من أجل الحصول على البرمجة التي تعمل بها محطة اليزيوم هذه، عن طريق الإيقاع بمواطن سماوي كان ماكس يدين له بعداء قديم منذ حادثة الإشعاع الذي أصابه، هذه المرحلة ستشكل المنعطف الأساس للفيلم، فعليها سيبني المخرج التصاعد الدرامي فتنطلق مهمة ماكس مرتديا هيكلا معدنيا جعله أشبه بالرجل الآلي، والملاحظ هنا أن المخرج لم يقدم للبطل امتيازات من مثل ما نشاهده عادة في أفلام الخيال العلمي، بل جعله يخوض معاركه من دون ميزات، لأن المخرج اختار أن يكون عمله أكثر واقعية، وسيدفعه هذا الاختيار إلى التصوير في مكبات للنفايات بالمكسيك لمدة أسبوعين كاملين، وسط درجة عالية من التلوث، برغم تذمر أغلب طاقم العمل، بهدف التعبير بصدق عن البؤس الذي تعانيه الأرض، سيخوض ماكس معارك عديدة ضد كروجر (شالتو كوبلي) الذي أبدع المخرج في تصوير بشاعته وقسوته، ومهمة ماكس في النهاية لم تعد إنقاذ نفسه بل أصبحت إنقاذا لسكان الأرض؛ فينجح في بلوغ اليزيوم، وستفرض عملية تفريغ البيانات موت ماكس، وهنا سيقوم العنكبوت بتغيير اشتغال نظام اليزيوم، وسينقل المساعدات الطبية إلى الأرض، بما ينبئ إلى انقضاء زمن الفوارق بين الأرض واليزيوم.

في اعتقادي أن المخرج يواصل تفوقه في صنف سينما الخيال والتفوق هنا مقرون بالتميز والابتكار، فقد استطاع أن يخلّص هذه التيمة من الحضور الكلاسيكي للصراع بين البشر والمخلوقات الفضائية، وهو ذكاء رجل يحمل في ذهنه أفكارا واضحة عن الفقر والحرمان والجوع شاهدها في وطنه جنوب أفريقيا والبلدان التي تشبهها، فالصراع هنا بين وحشية الأغنياء الذين يملكون كل شيء، وبين فقراء مسجونون في قفص كبير تجتاحه الأمراض والأوبئة، والمخرج بكل تأكيد اختار ترك فجوات بين حلقات المعنى، وترك للجمهور بالتبعية ملء هذه الفجوات، وهنا لا بد أن نقول: إن هناك على الأقل مستويين من التأويل إزاء قصة الفيلم، فمن جهة سيشاهده جمهور متعوّد على سينما الخيال العلمي سيشاهده من





مات ديمون بطل الفيلم



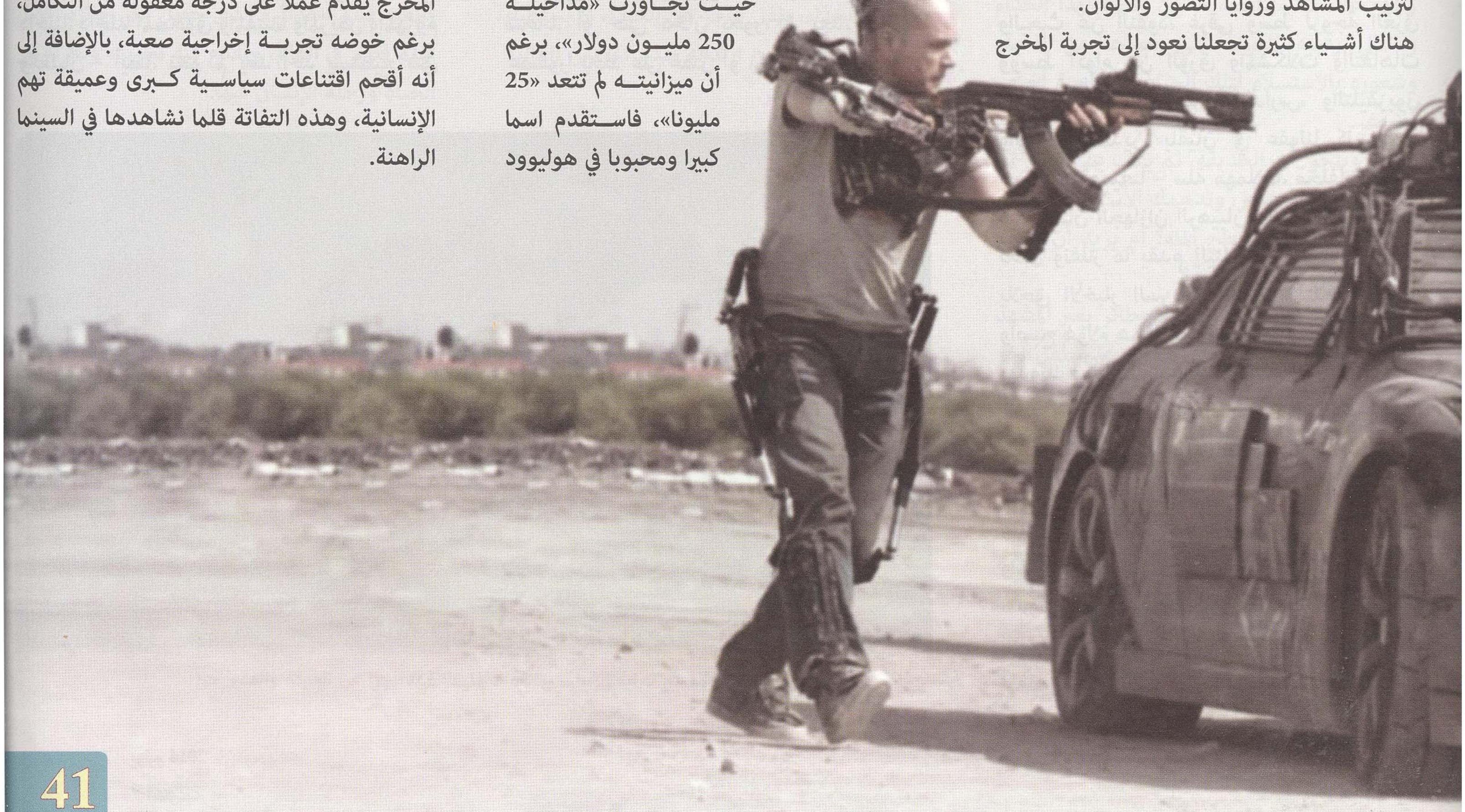
اعتمد المخرج نيل بلو مكامب على الخيال العلمي

دون عواطف وأحاسيس كبيرة أكثر من الانبهار بالمعارك وحجم العنف الذي صوره المخرج بدقة، وربما هذه هي النظرة التي جعلت الناقد السينمائي «ريكس ريد» يقيم الفيلم بصفر نجمة، ثم هناك فئة أخرى من الجمهور ستتجاوز هذا الفهم؛ لأن هناك حضورا رمزيا لقضايا إنسانية كبرى؛ فالرحلات السرية التي يقوم بها الناس مقامرين بأرواحهم بين الأرض ومحطة اليزيوم ما هي إلا إشارات رمزية إلى آلاف الرحلات التي يقوم بها البشر للبحث عن فرص أفضل للعيش، وهذه الرحلات تنتهي في الغالب بمآس كبيرة تنهي أحلامهم، كما سنلاحظ حجم الإصرار لدى المخرج في تصوير الأرض في أبشع الصور، وبالابداع نفسه سيصور محطة اليزيوم، لكن بطرقة عكسية تماما فهي تشبه الجنة، هذه الصورة التي تبوح بها المقارنة بين هذه المشاهد تكشف هي الأخرى الحضور الرمزي لدائرة الفقر الكبيرة التي يعرفها العالم، واحتكار الثروة لدى فئة قليلة من الناس؛ فالمخرج عرف كيف يعبر عن ذلك باختياراته لترتيب المشاهد وزوايا التصور والألوان.

هناك أشياء كثيرة تجعلنا نعود إلى تجربة المخرج الأولى، أقصد فيلم «القطاع 9» (District 9) في أثناء حديثنا عن فيلم «الجنة»؛ لأن صداه يتردد باستمرار، وهذا الصدى يتجاوز تيمة الخيال التي ينتمي إليها العملان معا، ويمكننا أن نبدأ هنا بكم المشاعر الإنسانية التي استشعرناها بين المشاهد، بالإضافة إلى استناد المخرج على العديد من تقنيات التصوير كأخذ زوايا كبرى من فوق، والاقتراب من الفضاء تدريجا بمصاحبة موسيقية قوية، ثم حضور الألوان الداكنة نفسها، سواء عند تصوير فيلم «القطاع 9»، أو في أثناء تصوير الأرض في الزوم، والتقاط الحبة والعقدة ربما أكثر تشابها، حيث لاحظنا التقاط البطل جرثومة من المخلوقات الفضائية في فيلم «القطاع 9»، وسنلاحظ أيضا إصابة ماكس بجرعة إشعاع قاتلة في فيلم الجنة، هذا التشابه لا يبدو أنه فقر على مستوى مخيلة بلومكامب، بل لأنه راهن على الانطباع الذي ستتركه عند الجمهور.

لقد حاول المخرج - بشكل ذكي - تجاوز حجم إيرادات فيلمه الأول، حيث تجاوزت «مداخيله 250 مليون دولار»، برغم أن ميزانيته لم تتعد «25 مليونا»، فاستقدم اسما كبيرا ومحبوبا في هوليوود (مات ديمون) الذي لم يخيب ظننا أو ظن المخرج بأدائه الرائع، في السياق ذاته سيستعين بالنجمة «جودي فوستر» التي ستبدع في رسم صورة الغني الرأسمالي بقسوة لم نعهدها لديها، كما سيعتمد على بطل فيلمه الأول (شالتو كوبلي)، ولكنه سيقدم دورا جديدا يختلف كليا عن تجربته في الفيلم السابق، فجانب الأداء كان نقطة قوية وجذابة في هذا العمل، لكن على الرغم من ذلك لم يتجاوز الفيلم حجم ميزانيته 100 مليون دولار في شباك تذاكر أمريكا قابلة للارتفاع إلى حدود منتصف سبتمبر 3102 لكنه لقي نجاحا كبيرا في بقية القاعات العالمية.

في أفلام مثل هذه يصعب عليك التقاط جودة النص، برغم ذلك فالسيناريو أفرز حوارا أخرج الفيلم من نمطية سينما الخيال، والمخرج لا يخفي الأمر، حيث وصف عمله بالواقعي! لكن هذا المزج الفني في النهاية أثمر ثنائية ضدية جديدة في سينما الخيال (واقع/ خيال)، وأزال عنها حاجزا ضخما مس جانب التلقي فيها خصوصا، ليقدم المخرج يقدم عملا على درجة معقولة من التكامل، برغم خوضه تجربة إخراجية صعبة، بالإضافة إلى أنه أقحم اقتناعات سياسية كبرى وعميقة تهم الإنسانية، وهذه التفاتة قلما نشاهدها في السينما الراهنة.



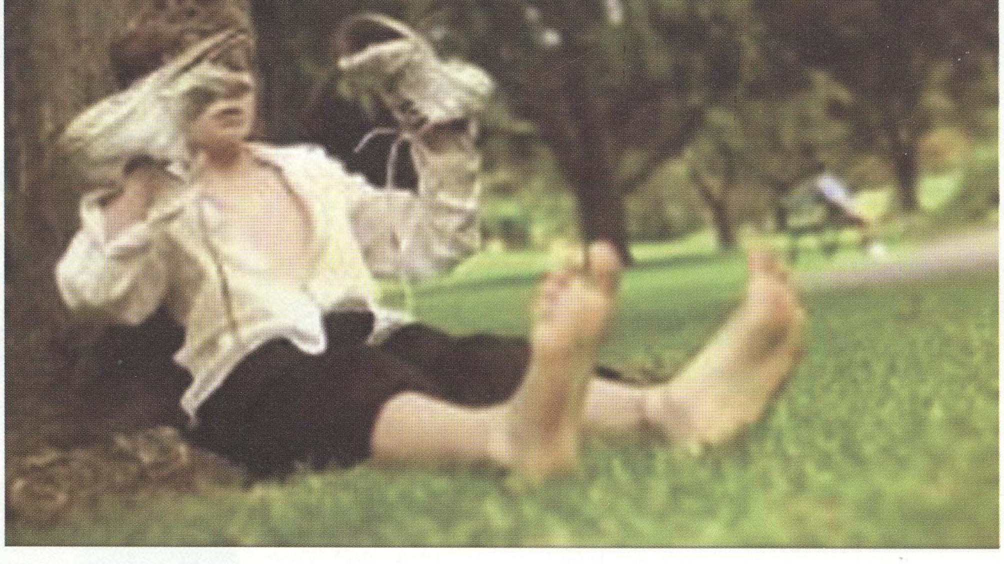
حاز جائزة "أفضل فيلم قصير" في العالم عام 2013

فيلم «حذائي» .. محكمة البؤس الجميل

أنت وحذاؤك وأربع دقائق..
أربع دقائق تغير من نظرتك للحياة وتغير مفاهيمك وتعيد إليك توازنك.
هكذا هو هذا الفيلم الذي لم أجد الكثير من الكلمات لوصفه.. تقرير سينمائي شديد الذكاء والرقة والجراءة والصدق، عما وصل إليه الإنسان أو العالم الذي نعيش فيه.
ضربة سينمائية قدرية، سهم نافذ في القلب، قنبلة تفجر عقلك الخامل المستكين، تطيح بالثابت وتخلخل الروح وتفقدك توازنك، وتعيد ميلادك من جديد، فتصبح: نقيا وطاهرا ومبتسما وراضيا... وإنسانا من جديد.
أربع دقائق فقط، تشمل حنان الانتقام وقسوة الحب وشغف الأمنيات ورقة الموت، بعدها سوف تصير شخصا آخر، تستطيع أن تصالح نفسك وتصالح الناس والحياة حولك، أربع دقائق تجعل قلبك يمتلئ بالبهجة وتشعر بالرضا.
الرضا: تلك هي الرسالة التي يقدمها لنا هذا الفيلم، من دون حوار وكلمات ومن دون مشاهد قاسية ومن دون استعراض عضلات في تصوير المشاهد.

محمد محمد مستجاب
ناقد وكاتب - مصر

أربع دقائق تجعلنا نقف، وقفة حقيقية.. نقف في أي مكان: في حديقة أو دورة مياه أو ميدان أو قمة الهرم، أو حتى أمام المرآة، كي نطل على داخلنا، داخلنا المسحوق والمفتت والمريض والمهزوم والغلبان - أيضا، نعم لم يعد أحد يستطيع شق صدره، كي يخرج ما بداخله، يفتت ذراته، يخرج البراري النفسية لكيانه ولأعضائه ويعرضها للهواء وأشعة الشمس، يعلو في السجيم ويصبح بخارا، سحابا، أو حتى دخان بخور، لم يعد أحد منا عصفورا يحط على غصن أو زقزقة في صباح هادئ أو وتر يكمل اللحن المفقود.



مدة الفيلم 4 دقائق

جميعنا غرقى وسط بحار الطلبات والأوامر والشد والجذب والصراعات والحقد والغيرة والتنافس والبحث عن النقود، غرقى وسط لزوجة العرق ووسط أكوام من الورق والمشكلات والتفاهات والشد والجذب والأبناء والمدارس، والتليفزيون والإنترنت اللذين يلقيان في عقولنا كل شيء، أصبحنا - جميعنا - سلة مهملات، مخلفات، يلقي فيها هذان الجهازان الرهيبان ما يشاءان، ولم نعد نحلل ونفلتر ما يقدم إلينا، فلا أحد يستطيع أن يلاحق الأخبار السريعة والصور المتدفقة منهما، وأصبح هؤلاء هم الرابحين في النهاية، ولتسحق أنت بهدوئك ووداعتك وعالمك وإنسانيتك.
حتى استكانتك بجوار الراديو كي تنظف أذنيك بمقطوعة موسيقية أو بآيات من الذكر الكريم لم تعد في مقدورك.
ويأتي هذا الفيلم المدمر، المزلزل لكل الخلايا والمفاهيم والأسس والبديهيات التي تركناها، يأتي في هدوء طفل يحبو بحثا عن ثدي أمه حالما بالدفء الأسطوري والشبع والامتلاء، يأتي براحة البال المفقود، ويجعلك بعد أن تشاهده ليس كما أنت أو

حتى كما تريد، يأتي كي يضحك عليك، ويضعك أمام نفسك، ويتركك تتأمل حياتك وما يحيط بك، وهذه هي قمة المتعة، وهذا أحد نجاحات الفن السابع - السينما - أن تُجبر على التحرك والتفتت والتغير والتجدد والميلاد والاستمرار.

وقد أبدع المخرج الإيراني الشاب «نيما رؤوفي» في أن يضعنا أمام أنفسنا وذاتنا لمدة أربع دقائق، بمنتهى الذكاء والدقة وخفة الدم والقسوة، وأيضا - بمنتهى الإثارة، في مواجهة أنفسنا ثم في مواجهة الحياة.

وأقام محكمته كي نحاكم أنفسنا، ونصبح نحن القضاة والجناة والمجني عليهم والشهود، ولكنه لم يصدر قرارا أو حكما نهائيا ونافذا، بل ترك لنا نحن أيضا حرية هذا القرار.

يبدأ الفيلم بطفل صغير يجلس في حديقة خالية، ولكن تأتي الأصوات من خارج الكادر والضحكات وكأن العالم يسير ولا يشعر به وبوجوده.

والمدهش أنه في كل مكان بالعالم يوجد هذا الطفل، في أغنى مدن العالم أو أفقرها، في أي حي وكل شارع.

طفل فقير، ملابسه رثة، بنطاله ممزق، يشعر بأنه لا قيمة لوجوده، إنه وحيد، مهمل، منسي.. ولا يمتلك شيئا إلا جسده. ويريد أن يثبت أنه مازال يعيش.

تشعرك نظراته وبؤسه وكأنه يقول: يبدو لي أن مجيئي إلى العالم.. كان أحد الأخطاء المروعة، وجميعنا نردد تلك العبارة دائما بداخل صدورنا، وسط حالة من اليأس والتخبط وعدم الإدراك والهرولة خلف لقمة العيش، لا نقف كي نستريح لحظات، ونلتقط أنفاسنا.

ويستمر الطفل جالسا، منكس الرأس، ينظر إلى حذائه الممزق والذي تخرج منه أصابعه، يحركها في إحباط، فهي دليل على بؤسه وفقره، لكن على وجهه علامات متناقضة ما بين رفضه لهذا الحذاء وبالتالي رفضه للحياة التي يحياها من ناحية، وشعوره بالاستسلام لتلك الحياة من ناحية أخرى، فلا مفر.

ينهض ويتجول في الحديقة، ثم يقف على جسر تمر من أسفله ترعة صغير، وتدهمك الأسئلة، هل يريد أن يرى نفسه على سطح الماء؟ أم يريد أن ينتحر ويتخلص من حياته البائسة؟

تنتقل بنا الكاميرا إلى أعلى حيث طائر يعبر المشهد وتسقط منه ريشة تهبط في هدوء، على طفل آخر جالس في الحديقة، ينم وجهه الممتلئ عن أنه في يسر ونعيم ويرتدي ملابس أنيقة وفاخرة وحذاء رياضيا غالي الثمن، الطفل جالس على دكة خشبية لا نعرف ما به وما يدور بداخله، بعد لحظات يأتي الطفل صاحب الحذاء الممزق، وينظر إلى الطفل الآخر، ثم يجلس على الطرف الآخر من الدكة، يبادله النظرات، وينظر إلى حذائه الثمين والسليم أيضا، يشعر بالضيق والبؤس، بينما الطفل الآخر يريد أن يتجاوب معه ويشير إليه.



الفيلم من إخراج الإيراني نيما رؤوفي

ينهض الطفل صاحب الحذاء الممزق حزينا، ويتجه إلى شجرة ويجلس أسفلها وهو في حالة من الضيق والحزن، يخلع حذاءه الممزق ويضع كل فردة حذاء في يد، وتبدأ كل فردة حذاء تحدث الأخرى مثل ما يفعله فنان الأراجوز عندما يحرك أبطاله ويشرح مشكلته على لسانهما، تبدأ كل "فردة" في الحديث رافضة ما يحدث له ورافضة تلك الحياة الفقيرة، وأمنياته بأن يكون مثل الولد الثري الذي يبدو كاملا وفي صحة جيدة، ويصرخ الطفل على لسان الحذاء: أريد أن أكون مثله، أريد أن أكون مثله، هكذا تصرخ فردة الحذاء للفردة الأخرى.

والمدهش أن المخرج يجعل تلك الأمنيات تتحقق كأن السماء استجابت رجاءه وحققت أمنياته.

ويصير ذلك الطفل صاحب الحذاء الممزق هو الطفل المكتمل صاحب الحذاء الفاخر السليم، فيشعر بالفرحة والسعادة.

لكن هنا، وهنا فقط يأتي المخرج بسكينه كي يذبحنا ويجعلنا نفيق.

حيث تأتي سيدة تبدو أنها أم هذا الطفل وهي تدفع أمامها كرسيا متحركا، ولنكتشف أن الطفل صاحب الحذاء، طفل عاجز عن الحركة، لا يستطيع السير على الرغم من ارتدائه هذه الملابس الغالية وهذا الحذاء الفاخر.

وينتهي الفيلم وسط الفرحة الغامرة والكبيرة للطفل البائس بحذائه الممزق وبقدمه وهو يقفز وكأنه يريد أن يصل إلى عنان السماء، فرحا ورضاء وشعورا بالنصر والجمال والسعادة التي هو فيها، حتى ولو كان لا يرتدي حذاء في قدميه، ويعيش كل هذا البؤس، بينما الطفل الآخر تدفعه أمه على مقعده المتحرك وتخرج من الحديقة.

وهكذا ينتهي الفيلم، وقد عاد إلينا الطفل سعيدا بحريته وبحذائه الممزق الذي تخرج منه أصابعه، سعيدا بصحته، وبرضاه وبقدره ونصيبه ومصيره، حتى ولو كان شخصية تعاني الإحباط والفقر، غير أنه راضٍ بصحته وبما يحيا عليه.

ولقد لعب الدور البسيط طفل صغير لا يتعدى العاشرة من العمر، غير أنه يمتلك قدرات مذهلة على تأدية ما يريده المخرج، إنه يتألم.. ويغضب ويبدو يائسا.. يعبر عن الألم والمعاناة، وفي لحظة يصرخ فرحا ويجري في سعادة وحبور، ساعده على ذلك نظراته وقدرته على التلون من شخصية الطفل البائس إلى شخصية الطفل الثري.

وهكذا يقدم لنا المخرج الإيراني الشاب «نيما رؤوفي» رائعته فيلم «حذائي» الذي حصل على جائزة أفضل فيلم قصير في العالم، ويقدم فيه تجربته ونظرته إلى الحياة ورحلة الإنسان فيها.



رصد الفيلم ثنائية الحياة، فقدم الطفل الغني عاجزا عن الحركة والفقير حرا

ممارسة ثقافية ذات طابع جماعي ومتجذرة في تقاليد مجتمع مدينة سوسة

الرقص الجماعي بالمغرب.. «أحواش» نموذجًا

الرقص في بلاد المغرب أنواع وأشكال وألوان. منه الجماعي والفردي، والسلمي والحربي، المضحك والجدي. على الأقدام، وبالكتف، وباليدين، وبالرأس. يصاحبه أحيانا الكلام الشعري المرتجل، كما تختلف ألوانه باختلاف الآلات والإيقاع من منطقة إلى أخرى.. وداخل المنطقة الواحدة كذلك.
وتعتبر منطقة سوسة خير نموذج لهذا الغنى والتنوع في الرقص الجماعي المسمى «أحواش»، والذي يمكن اعتباره من الممارسات الثقافية ذات الطابع الجماعي والمتجذرة في تقاليد المجتمع المغربي عامة والسُوسي خاصة، إذ يقترن بمختلف المناسبات التي يحييها أبناء القرى والقبائل برمتهم، كالأعياد والمواسم والحفلات الاجتماعية، التي تبرز ظاهرتي التكافل والتآزر الاجتماعيين المميزين للمجتمع المغربي.

د. نورالدين هري
باحث - المغرب

اختار شعراء العرب قديما التباري بالشعر في بلاطات الأمراء والخلفاء، وأقاموا أسواقا، كسوق «عكاظ»، يشدون إليها الرحال، فكانت تجود قريحة كل واحد منهم بأعذب الكلمات وأروعها، مازالت خالدة إلى اليوم شاهدة على عصور ذهبية بلغت فيها الفنون والِآداب أوجها. لكن الشعراء الأمازيغ اختاروا «أسايْس» ليكون مسرحا ومجالا لإبداعاتهم الشعرية، فإذا لم يكن هناك أسايس فلا وجود لشعر أحواش أو رقصاته، فـ «أسايْس» يجسد الإنسان الأمازيغي وارتباطه بهويته التي يمكن اختزالها في ثلاثة أشياء «الأرض والإنسان واللغة»، تعني هذه الثلاثية أن الأرض أم الإنسان باعتباره خلق من تراب وسيعود إلى التراب، واللغة هي ابنة الإنسان باعتباره المنتج الفعلي لِها يتداولها كيفما شاء ويوظفها في خطابات عدة. وأسايس يجسد الأرض وارتباط الإنسان بها، فـ «أَمَارير» لا يوجد في أسايس بشكل عفوي كما قد يعتقد، بل يدخل حلبة المبارزة الشعرية حاملا في ذهنه خطة لتدبير أمسيته بكاملها، وذلك وفق نوع الحضور والشعراء المشاركين له في الحوار الشعري والحدث المستجد والظروف العامة التي تتم فيها رقصة أحواش تلك الليلة».

أحواش: من اللغة إلى الدلالة

يطلق لفظ «أحواش» على الرقص الجماعي بجميع أشكاله في النصف الجنوبي من المغرب، وبالتحديد في مناطق الأطلس الكبير والصغير وسهل سوس حيث توجد القبائل الأمازيغية المتحدثة بلهجة «تَاشْلْحيتْ»، وفي رأي بعض الدارسين (أبودرار1978)، فالمصطلح من الناحية الفنية لا يعني رقصة واحدة كما هو شائع، بل يشمل «متتالية من الرقصات المتناسقة فيما بينها »على شكل لوحات منسجمة في تنوعها.
لغويا، تنتمي مفردة أحواش إلى معجم تاشلحيت، وهي مشتقة من جذر ح. و. ش، حيث تدل على صيغة اسم الفاعل. وتقابلها في العربية كلمات جَمع، لمٍ، ضمٍّ ومشتقاتها، كثيرة وفق الصيغ الفعلية والاسمية: أحواش: «رقص أحواش» إمْحُوشْ أو أمْحْوَاشْ: راقص أحواش، وآيْتْ أحواش (هواة رقصة أحواش)، مفرد بُوحْوَاشْ، وتَأحواشتْ، وهي مؤنث وصيغة تصغير لكلمة أحواش، وتعني أحد أنواع الرقص في جنوب الأطلس الكبير وكذلك مقطع من المقاطع المغناة أثناء الرقص على شكل بيتين يقوم بارتجالهما الشاعر (أَنْظَامْ) ويرددهما المجموعة الراقصة بعده.
وللتعبير عن ممارسة أحواش، يقال (إكْشْمْ أحواش) أي ولج حلبة الرقص، أو (إبْدْغْ أو حْوَاش) أي اتخذ مكانه بين الراقصين، كما يقال سيّسْ من أسَايْسْ، وهو الميدان والساحة المستوية، مكان رقص أحواش، والراقص يدعى أَمْسَيْس. ويقابل كلمة أحواش بمدلولها الفني، في أمازيغية الأطلس المتوسط (تامازيغت) مصطلح أحِيدُوسْ، كما يعبر عن الرقص والغناء الجماعيين في مناطق مختلفة من الجنوب المغربي، بمصطلحات أخرى إلى جانب كلمة أحواش نفسها ومنها:



تبدأ «أحواش» بإيقاعات الطبول



اسم شكل حلقة أحواش هو (الدرست) وتعني المجموعة أو الكوكبة



شكل متناسق لرقصة أحواش

لَهْضَرْتْ: ومعناها لغويا «اللعب، المزاح، وما هو ضد الجد» والكلمة من جذر هـ. د. ر الموجودة أيضا في بعض لهجات العربية المغربية بمفهوم «الكلام، والحدث والثرثرة». ويفترض البعض (بوزيد 1984:99) أن المصطلح تسرب إلى تاشلحيت من العربية على يد الفقهاء والعلماء السوسيين الذين كان لهم موقف واستنكار ومناهضة إزاء كل أشكال الغناء والرقص وإنشاد الشعر، فهي عندهم بمنزلة هذر، لتعارضها مع الدين المجسد للجد في مقابل كل مظاهر «الهزل» الدنيوية الأخرى باستثناء الديني.

أَگْوَالْ: ومعناه في الجنوب الغربي لمنطقة سوس أحواش، والكلمة في أصلها تعني «آلة النقر الإيقاعية» المعروفة بـ «التَعْريجة» أو «الگوَال» في العربية المغربية. وينسحب مدلول الكلمة راهنا على هذه الآلة نفسها وفي الوقت نفسه على رقصة أحواش، حتى في المناطق التي لا تستعمل فيها التعريجة كآلة إيقاع.

الامتداد الجغرافي والتاريخي لأحواش

تمتد رقعة انتشار أحواش إلى مجموع المنطقتين الغربية والوسطى من الأطلس الكبير خاصة جنوب إقليم مراكش (أمزميز، إمي نْتَانُوتْ) وغرب إقليم اكادير (تزنيت، تارودانت، أگْلميم) وغرب إقليم ورزازات (تازْناخْتْ، تَاليوينْ). وتعتبر جبال «غَاتْ» و«اغِيلْ نْ مْكُونْ» (آيْتْ مْكُونْ) الحدود الفاصلة بين مجال أحواش ومجال أحيدوس، حيث تعد قبيلة فَطْوَاكَة بأقصى شرق الأطلس الكبير، الحد الجغرافي بين المجالين، إذ بها تتداول رقصة آيت مكون الشهيرة وهي من نوع أحواش.

كما لا يمكن، بسبب غياب المصادر المكتوبة، واقتصار الآداب والفنون الأمازيغية عامة على الجانب الشفوي، وضع تاريخ مضبوط لنشأة رقصة أحواش وتطورها، كما يصعب على الدارسين تحديد أصلها وتاريخ ظهورها بالمغرب، رغم أن بعض المصادر الأجنبية تعتبر منطقة تَلْوَاتْ أول مهد لنشأة هذه الرقصة وتطورها، ومنها انتشرت عبر المناطق المجاورة. بيد أن هذا الرأي لا يرجحه المتخصصون في الدراسات الأمازيغية، لاعتماده فقط على كون رقصة تَلْوَاتْ من أجود أنواع أحواش، غير أنه من المؤكد أن رقصات أحواش قد شهدت تطورات دائبة منذ نشأتها، حيث تكيفت مع الظروف الاجتماعية والثقافية المميزة لكل منطقة توجد فيها، كما ساعدت عوامل الهجرة والتواصل بين القبائل المتجاورة والمتباعدة على إغنائها وتطورها حتى أصبحت على الشكل الذي تقدم به اليوم.

البعد الثقافي لأحواش

تعتبر رقصة أحواش من الممارسات الثقافية والفنية ذات الطابع الجماعي، المتجذرة في تقاليد المجتمع الأمازيغي، إذ تقترن بمختلف المناسبات التي يحييها أبناء القرى والقبائل برمتهم كالأعياد الدينية والوطنية والمواسم الفلاحية والحفلات الاجتماعية كالأعراس والختان والولادة وغير ذلك من المناسبات التقليدية التي تبرز فيها ظاهرة التكافل والتآزر الاجتماعي المميز للمجتمع القروي عامة. فليس هناك حفلة أو عيد من دون رقصة أحواش، كما أنه لا معنى لأحواش أو لا قيمة له بدون مناسبة تهم الجماعة على المستوى المدشر أو القبيلة.

يتم تصنيف رقصات أحواش اعتمادا على معايير مختلفة، مما أدى إلى تنوع الأسماء الدالة على الرقصات التي يتشكل منها كنه هذه الظاهرة الفنية: فهناك الانتماء الجغرافي وشكل حلقة الراقصين وجنسهم وطبيعة الرقصة أو إحدى مميزاتها البارزة والآلة المستعملة لمصاحبة الغناء والرقص.

فمن الناحية الجغرافية، تأخذ بعض رقصات أحواش اسم القبيلة التي تمارسها كرقصة «تسينت» وهي قبيلة بنواحي اگادير، ورقصة «أَوْلُوزْ» بناحية تارودانت ورقصة «تَاوْرِيرْتْ» بناحية ورزازات ورقصة «امي نتانوت» ورقصة «حاحا» ورقصة «مْكُونَة» ورقصة «طاطا» ورقصة «آيْتْ بَعَمْرَانْ»... وكلها أسماء تقدم بها الرقصة المعنية لتعريفها على المستوى الوطني.

أما من حيث جنس الراقصين، فهناك رقصات خاصة بالرجال وحدهم كرقصة دَرْسْتْ بأولوز وتَاسْكِيوينْ ورقصة حاحا وتَالوينْ وايت بعمران واقا وطاطا... وهناك رقصات خاصة بالسيدات، كرقصة تزنيت، وأخرى مقتصرة على الأوانس كرقصة أَلْوَنْ بالأطلس الصغير. كما أن هناك رقصات مختلطة تجمع في حلقاتها بين الرجال والسيدات والأوانس، وأنواع أخرى تجمع بين الرجال والسيدات دون الاوانس وأخرى بين العزاب والأوانس.

وبالنسبة لشكل حلقة أحواش وهيئة الراقصين، فهناك أسماء مثل دَرْسْتْ(وتعني المجموعة أو الكوكبة) وتنطبق على رقصات مختلفة إيقاعا وحركات، تمارس بقبيلة أمي نتانوت وإيمَانْتَاگَنْ مثلا، ثم اسم أسْكا أو يوتسكا (وتعني الجنب أو الطرف) ويطلق على رقصة يكون فيها الراقصون واقفين جنبا إلى جنب في صفين متقابلين، وهناك اسم أجُوكو وهي رقصة تتميز بإيقاعها الذي يتسارع تدريجيا منذ بداية الرقص إلى نهايته حيث يبلغ أوج السرعة، وهناك ايضا تَايْلويدتْ، وهو اسم رقصة تتميز بقوة حركاتها ووحدة إيقاعها، ثم أجْمَاك وهو اسم رقصة متداولة بشْتُوكَة وتزنيت، يؤديها الجنسان على شكل صفين متقابلين.

ومن حيث الآلة المستعملة هناك رقصات تحمل أسماء لآلات إيقاعية معروفة، مثل اگوال وهو أحواش الذي يؤدى إيقاعه بالتعريجة أي اقحوال، خاصة في كل من طاطا واقا، وفي مناطق أخرى ايغرم بالأطلس الصغير، تطلق الكلمة نفسها على أحواش والرقص والغناء عامة ولو في غياب آلة النقر تلك. وفي أماكن أخرى كأولوز تحمل الرقصة اسم بَاعَرُوجْ (وهو على الأرجح من كلمة تعريجة) وتؤديها النساء دون الرجال، وتستعمل فيها آلة التعريجة. كما أن الرقصة المعروفة بـ تَاسْكِيوين استمدت اسمها من ايسْك أي «القرن» ومن ايسك لبارود بالخصوص (قرن البارود) وهو قطعة خشبية مقوسة ومجوفة على شكل قرن، تغلف بالنحاس أو الفضة المزخرفة وتزين بأهداب حريرية، ثم تثبت على الكتف اليسرى للراقص بواسطة غمد، ويرجع البعض أصل الرقصة إلى تظاهرة فنية حربية قديمة. وتنشر في المنطقة الغربية للأطلس الكبير. وهناك أسماء أخرى مثل لعواد وهو رقصة

مصحوبة بالعزف على العَوَادْ أي الناي القصير، وهي متداولة بمنطقة ايت بعمران، ثم اسم ناقوس الذي يطلق على رقصة تؤدى على نغمات إيقاعية بسيطة كالناقوس الحديدي أو النحاسي، وهذه الرقصة تقام على هامش أحواش، حيث تمهد له أو تختمه، وتكون ممارستها جلوسا.

وتأخذ رقصة أحواش كذلك اسمها الخاص من إحدى خصائص المجموعة التي تمارسها. من ذلك مثلا رقصات تيرْوبَا (وتعني المجموعات) ومنها تارَابوت يهيَاضْنْ وتطلق على كل مجموعة فنية متجولة، تعيش على الرقص والغناء والفكاهة. وهناك تاربوت نْإسْمكَانْ (مجموعة العبيد) وتعني المجموعة المؤدية لأحواش على إيقاع ولحن كناوين. وبالة النقر گانكا (الطبل)، وتوجد بالخصوص في شمال الأطلس الصغير وجنوبه.

أشكال حلقة أحواش: يختلف شكل صف الراقصين والراقصات في أحواش باختلاف المناطق والأصناف، إذ هناك على الأقل خمسة أشكال معروفة، تنفرد كل رقصة بأحدها أو تجمع بين الاثنين أو ثلاثة تتنقل بينها وفق نظامها الخاص: شكل خط مستقيم أو قوس، خطان متقابلان أو قوسان متقابلان أو دائرة مغلقة قد تتحول إلى حلقة بيضاوية الشكل عند تكاثر عدد الراقصين. وفي حالة المزج بين أشكال مختلفة، يتم كذلك تحت إشراف أعْلاَمْ أو امْرِيِسْ (الرئيس) وهو قائد المجموعة ومسيرها في أحواش.

عناصر رقصة أحواش: إلى جانب أعلام أو امريس، تشتمل فرقة أحواش على امْسُّوسَنْ (مفرد امْسُوسْ، من سوس وتعني اهتز ومنه تامْسُّوسْتْ: الرقص الاهتزازي) وهم المجموعة الراقصة المكونة عادة من كل أفراد المدشر أو القبيلة الذين لا يشترط فيهم أي شرط عدا رغبتهم في الانضمام إلى أسايس وهو الساحة التي يختارها أهل المدشر لرقص أحواش، وغالبا ما تكون أوسع رحبة درس الزرع، ويشرف على إعداد مراسيم حفل أحواش عند المناسبات التي تستدعي إقامته مسؤول يعرف بـ المقدَمْ أو أمْغَارْ، وبما أن أحواش يجمع بين الرقص والغناء والعزف، فإن مجموعة آيت أحواش تتضمن بالضرورة العناصر التالية:

أمَارِيرْ أو انْظَامْ وهو الشاعر الذي يتولى الغناء المنفرد في أحواش، ويختار الأبيات التي ترددها المجموعة (الكورال) بعد أن ينشدها هو بطريقته الخاصة التي تميزه عن غيره من الشعراء. ذلك لأنه ناظم للشعر وقارض له وحافظ مرتجل، ويكون في الغالب هو نفسه اعلام المسير للرقصة. ويكون ذا حظوة في قبيلته، لكونه مبدعا عضويا أوتي موهبة ينفرد بها أحيانا ويمتاز بها عن عامة الناس، بالرغم من أنه غير محترف، على عكس الرايس المعروف في ساحات الفرجة ببعض الحواضر، إذ لا يؤدي موهبته الفنية والإبداعية إلا في إطار جماعي بمحضر أهل القبيلة أو المدشر بمناسبة أحواش. وقد درج على نعت موهبته الشعرية بـ «علم الكرش» وغالبا ما يصاحب غناءه بعزفه على تَالوْنتْ (البندير) التي يضعها بين يديه وهو ينشد توخيا للمزيد من الصدى لصوته الذي يكون صالحا للغناء.

أما العزف (النقر) على آلات الإيقاع، أي إلُونَا وهو «البندير» وكانكا وهو الطبل وغيرها فيتولاه مجموعة امْنَقرْن وهم في أغلب الحالات يتوسطون حلقة الرقص جلوسا، أو يقفون في صف الراقصين ريثما يستوي أحواش، فيجلسون وسط الحلقة، وفي مناطق أخرى من الأطلس الكبير يسمى هؤلاء العازفون الرْوَايْس وهم عازفو إلونا والعواد (الناي). وليس هناك من حصر لعدد امنقرن في أحواش، إذ كلما كثر عددهم كان ذلك عاملا على نجاح الرقصة، ويشكل الراقصون والراقصات في الوقت نفسه المجموعة المرددة للأشعار التي ينشدها أنظام أو للازمة منها. ولا يحمل هذا «الكورال» اسما خاصا في التقليد الأمازيغي، إذ يسمى الرجال ايرْكَازْن (رجال) والنساء تيْمغَارين (نساء) والأوانس تيعيَالين (بنات) والشباب ايْعيَالن.

وبما أن أحواش ليس قصرا على مجموعة دون أخرى في القبيلة، لغياب ظاهرة الاحتراف، فإن جمهور المتفرجين من أبناء القبيلة يعد عنصرا أساسيا يكمل العناصر المؤدية للرقصة، بل يتوقف نجاح هذه الأخيرة على مساهمته في تنشيط الحفل، كما أن إبداعات انظام الشعرية وبراعته الإنشادية مرهونة بتفاعل الحضور معه، وكثيرا ما يكون الجمهور بمنزلة حكم قاس على الشعراء والراقصين وعازفي الإيقاع، لأن أحواش مسألة جماعية ذات حرمة، تؤخذ مأخذ الجد والصرامة، ولا يجوز لأي كان الاستهانة بطقوسها وأعرافها وقواعدها.

الآلات الموسيقية

تستعمل في أحواش آلات موسيقية تقليدية توجد مثيلاتها في أنواع أخرى من الرقص بمختلف المناطق المغربية. وهي كالتالي:

تَالُونْت: أو ألُّون وهي «البندير» وتسمى في مناطق أخرى تَاكْنْزَا، ويختلف شكلها وحجمها ورنتها من منطقة إلى أخرى، وهي عبارة عن إطار خشبي مستدير يتراوح قطره بين 40 و50 سم. وعمقه بين 8 و10 سم ويغطى قعره بجلد الماعز المدبوغ بعناية. وتتميز تالونت المستعملة في سوس برنتها الطنانة الحادة، بينما تكون في قبائل أخرى، كأيت مكون مجهزة بـ تيسْمَامَايِينْ (=النائحات) وهي أصناج صغيرة على شكل صفيحات معدنية رقيقة دائرية الشكل تنضد على مسمار مثبت في شق الإطار، تحدث جلجلة متواصلة تصاحب النقر على الآلة، وهناك بنادر أخرى مزودة بـ «تَاكْزُوتْ» وهي عبارة عن خيط أو خيطين متوترين من النيلون أو المصران، يمتدان على طول القعر، ويحدثان نبرة اهتزازية تلون نغمة البندير، وعلى الإطار الخشبي توجد تِيطْ (العين) وهي ثقب قطره 3 سم يدخل فيه بنصر العازف للتحكم في الآلة أثناء النقر عليها، وفي بعض أصناف أحواش تختلف أنواع البنادر باختلاف أدوارها في الرقصة، إذ تتميز تالونت الخاصة بالعزف المنفرد عن تيلونا المخصصة للإيقاع الجماعي، إذ الأول ينفرد به أمهر العازفين.

گَانْگا: وهو طبل عادي متوسط الحجم، ينقر عليه بعصوين معقوفتي الرأس أو مستقيمتين، ويقوم بتضخيم الإيقاع، وهو أكثر استعمالا في أحواش المتداول بجنوب سوس وورزازات.

أگْوَالْ (التعريجة) المعروفة بالگْوال في الدارجة المغربية، وهي آلة أسطوانية من الفخار قاعدتها مجلدة على غرار البندير، في أحواش امزميز وسكساوة، وهناك من يرجع اسمها إلى القوال أو الجوال وهو «المغني» يوقع إنشاده بالنقر على التعريجة.

العَوَاد: وهو ناي قصير يكون أحيانا مزدوج القصبتين، وقد ينتهي أحيانا بقرن حيوان كما هو الحال بالنسبة إلى ناي ايت بوكماز.

الناقوس: إطار نحاسي أو معدني (غالبا ما يتخذ من قالب كابح السيارة الفولاذي)، ينقر عليه بقضيبين حديدين ليصدر عنه رنين حاد يصاحب الإيقاع بالبنادر والطبل، وهو الناقوس نفسه المستعمل لدى مجموعات الروايس.

حركات أحواش

تتميز بتماثل حركات الراقصين والراقصات، وهي حركات يختلف شكلها وسرعة إيقاعها باختلاف الأصناف. وفي حالات نادرة جدا. ينبري رجل أو امرأة أو هما معا للانفراد بالرقص خارج حلقة المجموعة، وتشمل حركات أحواش الجزء العلوي من الجسم، بما في ذلك الرأس والكتفان والذراعان والصدر والكفان ثم القدمان، ونادرا ما يتحرك الجسم برمته. ويقوم الرايس بضبط حركات الراقصين بدقة وتناسق وانسجام، مستعملا لذلك إشارات متعارف عليها بينه وبين مجموعته.





الرجال يرتدون الجلباب المغربي الأبيض والعمامة ويتقلدون بالخنجر

الزي

يرتدي راقصو أحواش وراقصاته زي الحفلات والأعياد وهو من الصنف التقليدي المميز لكل منطقة. فالرجال يلبسون الجلباب المغربي الأبيض والقميص (تشامير) والبرنس والعمامة البيضاء أو المزركشة بالحرير الأصفر ويتقلدون بالخنجر الفضي، وأقراب (المحفظة الجلدية المزركشة بالحرير) والبلغة البيضاء أو الصفراء المحلية .أما النساء فتختلف أزياؤهن باختلاف المناطق الأمازيغية. وكذلك الشأن بالنسبة إلى الحلي التقليدية التي تكون من الفضة والذهب المسبوك وعقد كرات اللوبان.

مراحل أحواش

تنقسم رقصة أحواش التقليدية إلى سلسلة من المراحل المتعاقبة بإحكام تضبطه الأعراف الفنية السائدة بالنسبة إلى كل صنف، هي كالتالي:

أ - أراسال أو أجوكر(أي الانبراء): يعد استعدادا للرقص، وفي جو من الصخب، ينبري أمارير للإنشاد مقترحا بيتين يشكلان تأحواشت الأولى يرددها مرتين أو ثلاثا إلى أن يجتذب إصغاء الجميع، مجموعة وحضورا، ويتمكن الراقصون من كلمات ولحن البيتين فيتولى «كورال» النساء والرجال ترديد البيت الأول ثم الثاني بالتعاقب، حيث يختلف ترتيب الجنسين في الترديد باختلاف المناطق والأصناف. وقد جرت العادة أن يسبق أرسال بـ «تَالاَلاَيْتْ» وهي الصيغة اللحنية التي ينظم امارير على منوالها تَالْغَات أثناء افتتاحه لأحواش، وهي خاضعة لقواعد النظم والعروض الأمازيغيين، كما تتمثل في جملة من المقاطع الصوتية يتم التأليف بينها. وأحيانا يحلو لامارير أن يمطط إنشاده فينتقل من «تأحواشت» إلى «أسولي». وفي حالة وجود شاعرين أو أكثر في المحفل نفسه ، فإنها تكون مناسبة لأدوار أنْعِبَّار أو أَبَرَاز، أي المبارزة «العكاظية» القائمة على التحاور بالشعر المرتجل أمام تحكيم الجمهور.

ب «الكورال» يكون الغناء الجماعي الذي يعقب أرسال مباشرة، إما رجاليا أو نسائيا وفق أصناف أحواش، حيث يتلو غناء الجنس الثاني غناء الجنس الأول والعكس بالعكس. وتردد المجموعة البيتين معا (على نحو لازمة ثابتة) أو يقتسمها الفريقان بالعاقب.

ت - كورال وإيقاع: في هذه المرحلة يندمج الجميع في الغناء والرقص مع ترديد اللازمة الأساسية في تأحواشت، وأحيانا تنقسم حلقة النساء إلى صفين متقابلين. يردد أحدهما تالالات وحدها والآخر بيتي تأحواشت على إيقاع يسرع تدريجيا من دون توقف. وكلما كان تصعيد أحواش تلقائيا دون تكلف، كانت الرقصة ناجحة، إذ ينتهي الجزء «الثقيل» أو البطيء بتغير تلقائي في الإيقاع ينتقل بعده أحواش إلى تِيزِي (الفج)، ثم تأتي بعدها المرحلة الموالية، وهكذا دواليك. وتكون الحركات وإيقاعها أمرا مرهونا بعزف المجموعة، وقد يحدث أن يخطئ أحد هؤلاء ويزيغ عن اللحن أو المقام، وفي هذه الحالة يقوم غيره بتدارك الموقف بسرعة لتقويم الإيقاع ويعيده إلى نصابه، ويتم الانتقال من مرحلة إلى أخرى بإشارة من أَعْلاَم، ويعرف هذا التحول بـ «تخْلِيفْ» أي الاختلاف.

ث- الاختتام: يمكن أن يتوقف أحواش عند قمة تسريع إيقاعه، كما يمكن أن يستأنف من جديد بمرحلة رابعة تستهل بإنشاد امارير لقصيدة جديدة. فينطلق أحواش ثانية بمختلف مراحله إلى أن يقتنع الجميع بآذان وقت الانصراف. ويكون ذلك عند مطلع الفجر بالنسبة لأهم سهرات أحواش في أكبر المناسبات. وتكون الخاتمة التقليدية سواء بالنسبة للفاصل الواحد من أحواش أو للرقصة في مجموعها، عبارة عن نقرات حادة وقوية على البنادراو على الطبل ويعرف الاختتام بـ «أهايو» (الانتهاء).

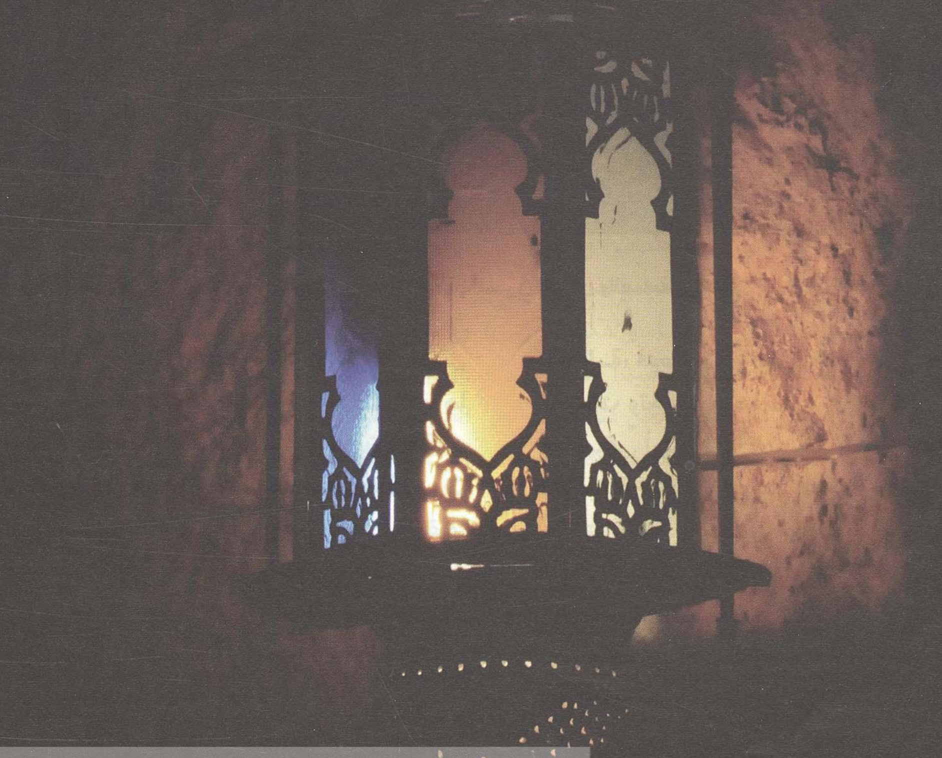
شعر أحواش: غالبا ما يكون النص الشعري «ثانويا» في أحواش، إذ لا ينتبه السامع إلى مدلول الأبيات المغناة بقدر ما يرتكز اهتمامه على أنماطها العروضية التي يستسيغها ويفهمها، وقد تدور الرقصة أحيانا حول بيتين أو أربعة من الأشعار المتداولة الشائعة. إلا أن الأمر يختلف حين ينبري امارير (شاعر) مرموق ليبدع شعرا أو يرتجله مباشرة أمام الملأ أو ينشد محفوظة من الأشعار البليغة النادرة ويكون التجديد والإبداع في أكثر الأحيان على مستوى طريقة أداء الغناء الشعر، التي تتطلب إلى جانب تقنية الإنشاد والصوت الحسن والموهبة الشعرية، وعلى عكس قصيدة الروايس الطاغية على الموسيقى، فشعر أحواش تطمسه الأنغام الإيقاعية والغناء الجماعي ولا يبقى منه سوى قالبه العروضي واللحني.

مدة أحواش: يستغرق أحواش الواحد بين 12و20 دقيقة بالنسبة لـتَأحواشتْ المرددة مرات عديدة قبل استبدالها بغيرها. أما مدة سهرة أحواش المطولة، فتحكمها رغبة الراقصين والجمهور في استئناف وتجديد الوصلات.

موسيقى أحواش: خلصت بعض الدراسات الموسيقية لرقصات أحواش (أبودرار 1978) إلى أن مقاماتها خماسية تتضمن خمسة أصوات موسيقية (نوتات) رئيسية، وأكثرها استعمالا هو المقام الخماسي الطبيعي (الدياتوني) الذي يختلف عن السلم العالمي السباعي بفقده للدرجتين الرابعة والسابعة، حيث تعمل الثامنة فيه كجواب للأولى. وعلى المستوى الانسجامي، فالنغمة الأساسية في هذا المقام هي الدرجة الأولى، إذ ينتقل اللحن الارتجالي بين هذه الأخيرة والدرجة الخامسة. ويؤكد الباحثون أن قوانين الانسجام الغربي يصعب تطبيقها على أنغام أحواش.

أما إيقاع أحواش، فإن بعض الدارسين الأجانب (شوطان مثلا) يذهبون إلى اعتباره ثلاثيا مركبا أو خماسيا بسيطا (4/5)، إلا أن أبودرار يرى أن الأوزان الأمازيغية عموما سداسية من صنف المثنيات البسيطة (4/6)، ويمكن تغيير الأزمنة القوية (دوم) وتلوينها بارتجالات عزفية على آلات الإيقاع الرئيسية كالبندير مثلا.

وجملة القول أن رقصة أحواش من الناحية الاجتماعية تعتبر عمود الأفراح والأحزان في مجتمع الأطلس الكبير والصغير، لذلك يشكل هذا الشكل الغنائي الحركي الشعبي وثيقة تاريخية تسجل أحداث هذا المجتمع المتنوع، حلوها ومرها، ولا غرابة من القول إن أحواش من هذه الناحية يؤدي وظائف اجتماعية شتى من أهمها أنه يمنح قيمة التسامح والتضامن والتوحد للفئات الاجتماعية داخل المجتمع، بحيث نجد في أحواش لا فرق بين الغني والفقير والعالم والأمي، وهو بذلك يشجع الكل على العمل الجاد داخل الأسرة أو القبيلة، زد على ذلك أنه يرسخ قيم الولاء للجماعة، إذ لا يمكن للفرد في هذا المجتمع أن يخرج عن الضمير الجمعي لأنه مصدر النجاح العام، ويشكل أحواش من جانب آخر لبنة للتماسك الاجتماعي بين الناس، إذ لا يمكن أن تخلو مناسبة منه، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أهمية هذا الرقص الغنائي في الثقافة المغربية.



تتنوع بين الرومانسية والتراث والكوميديا

دراما رمضان على الشاشات الكويتية تنتصر للمرأة والشباب

أصبحت المنافسة بين الفضائيات العربية والخليجية شديدة، خاصة مع ازدياد حاسة الوعي الجماهيري لدى المشاهدين، وإقبالهم على الدراما المميزة المفيدة التي ترتبط بحياتهم، ولذلك شحذت الفضائيات الهمم، واستعدت لاستقبال الموسم الرمضاني بباقة من أفضل الأعمال الدرامية، والتي حرصت كل فضائية على انتقائها بعناية، حيث تشهد الخريطة الرمضانية للدراما الخليجية هذا العام تطورا كبيرا وتنوعا ملحوظا، مقارنة بالأعوام الماضية، فنجد الأعمال الكوميدية والاجتماعية والرومانسية والبدوية والتراثية ليتابع المشاهد الخليجي والعربي كمّا من الأعمال الدرامية طوال شهر رمضان على الشاشات المحلية الكويتية، وتطرح هذه الأعمال العديد من القضايا التي تؤرق المجتمع الخليجي وتناقشها بجرأة وحرية غير مسبوقة. ويجسد الأدوار كوكبة كبيرة من نجوم الخليج، إلى جانب الشباب. واللافت هذا العام هو سيطرة ظاهرتين على الدراما الخليجية، هما كثرة البطولات للوجوه الشابة إلى جانب النجوم الكبار، وأن القضايا والموضوعات المطروحة تتمحور حول قضايا المرأة، خاصة الطلاق والعنف الممارس ضدها وتغييبها عن المجتمع، وكيفية مواجهة المرأة هذه التحديات والوقوف أمامها، بالإضافة إلى عدد من القضايا الشبابية التي تتعلق بالحب والزواج والعادات والتقاليد التي يتمسك بها المجتمع، على الرغم من أضرارها... وفيما يلي نستعرض الأعمال الدرامية التي ستُقدَم على الفضائيات الكويتية هذا العام.

عماد جمعة

صحافي- الكويت

تلفزيون الكويت

تلتقي الجماهير مع عدد من الأعمال الدرامية على الشاشة الكويتية، هي كما يلي:

«اللي ماله أول»

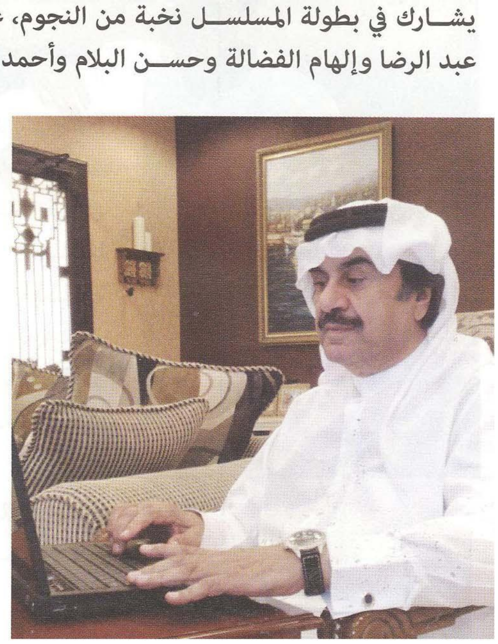
اللي ماله أول مسلسل اجتماعي كوميدي من إنتاج مجموعة السلام الإعلامية لمصلحة تلفزيون الكويت، تدور أحداثه في 30 حلقة متصلة عن شاب من أسرة متوسطة تخرَّج في الجامعة، وأراد والده له أن يلتحق بوظيفة حكومية، وكان طموح الابن أكبر من ذلك؛ لكنه اصطدم بمعوقات عدة، لذا قرر أن يتجه إلى الاستثمار في مقهى والده الشعبي، وتحويله إلى «كافيه» ومصنعا للمأكولات الشعبية، وعقب اجتهاد ومثابرة يستطيع أن يصل بمشروعه إلى العالمية. المسلسل يوجه رسالة للمشاهد حول أهمية اكتساب المهارات المختلفة، وتنمية الفرد لأنه عماد المجتمع، إضافة إلى توجيه الأنظار نحو الصناعات والمشاريع الصغيرة.
المسلسل تأليف عبدالعزيز المسلم، وسيناريو وحوار هديل المرجان، وإخراج البيلي أحمد، وبطولة سعد الفرج، وعبدالعزيز المسلم، وانتصار الشراح، وعبدالإمام عبدالله وهيا الشعيبي، ومشعل الشايع، ومبارك المانع وعبدالله البدر، وسعاد علي، والوجه الجديد دانة المساعيد، وآلاء الهندي، ونخبة أخرى من النجوم.

«منطقة محرمة»

يناقش مسلسل منطقة محرمة عدة قضايا اجتماعية يغلب عليها الطابع الأسري والعاطفي، خاصة العلاقة بين الزوج والزوجة، ويتناول مشكلات حساسة وجريئة ومشوقة، بينهما من خلال شخصية زوج يعمد إلى إخفاء أشياء في حياته عن زوجته تحت مبدأ الخصوصية.
يشهد المسلسل مشاركة نخبة من النجوم، منهم جاسم النبهان ومنى شداد وسحر حسين وأحلام حسن، وهو من إنتاج وبطولة الفنانة هدى حسين، ومن تأليف الكاتب محمد النشمي وإخراج حسن إبراهيم.

«العافور»

العافور بطولة الفنان الكبير عبد الحسين عبد الرضا، وهو كوميديا اجتماعية ساخرة تتناول موضوعات اجتماعية واقتصادية وسياسية، ويدعو إلى التعاون بين أفراد المجتمع الواحد مهما كانت درجة الاختلاف؛ لبث الطمأنينة والاستقرار بين الدول. وتتمحور أحداثه حول شخصية غازي العافور التي يجسدها الفنان عبد الحسين عبد الرضا، من خلال عرض يوميات عائلة غازي التي تتداخل في حياتها كثير من الظروف السياسية والاجتماعية المتغيرة، حيث يعتبر هذا المنزل نموذجا مصغرا للمجتمع الذي يتميز بمحافظته على التماسك الأسري والقيم العائلية، وتعيش الأسرة كلها في بيت واحد يضم الجد والجدة والأبناء والأحفاد.
يشارك في بطولة المسلسل نخبة من النجوم، على رأسهم عبد الحسين عبد الرضا وإلهام الفضالة وحسن البلام وأحمد السلمان وهيا شعيبي ومحمد رمضان وأحمد الفرج وميس كمر وأحمد العونان وأسامة المزيعل وعبدالله بوشهري ومرام ومحمد صفر وفوز الشطي وعبدالله الخضر، ومن إخراج عباس اليوسفي.



عبدالحسين عبدالرضا في مشهد من «العافور»



مشهد من «غريب بين أهله»

«غريب بين أهله»

يحمل مسلسل غريب بين أهله رسالة هادفة تتضمن كثيرا من القضايا الاجتماعية التي تلامس الواقع، عبر قالب درامي عائلي بطرح جريء؛ بعيدا عن خدش الحياء لأي شريحة في المجتمع، حيث يسلط الضوء على المشكلات الأسرية والشباب والمرأة في عدة محاور مهمة في الإطار الاجتماعي والتربوي والعاطفي، ويطرح العمل قضايا الأسرة الخليجية، ويدعو إلى التمسك بالعادات والتقاليد الأصيلة، كما يناقش أساليب التربية السليمة ودور الأم في بناء واستقرار الأسرة، والعلاقات العاطفية المتزنة، وإبراز الجوانب الإيجابية الكثيرة في المجتمع الخليجي.
ويشارك في بطولته كل من أسمهان توفيق وإبراهيم الحربي وملاك وأحمد إيراج وأمل عباس وغدير صفر ومحمد العلوي وعبدالله الطليحي المسلسل، من إنتاج عبدالرزاق الموسوي.

«المعزب»

يتحدث مسلسل المعزب عن فترة الأربعينيات في الكويت، ويتم تسليط الضوء على العلاقات بين الناس داخل «السور» وخارجه، والعلاقات بين دول الجوار، وتاريخ الكويت الحضري والبدوي، وحياة أهلها في تلك الحقبة، وهناك صراعات ضمن الأحداث الدرامية المشوقة، يتخللها ثأر قديم، هذه هي الثيمات الأساسية للمسلسل.
«المعزب» تأليف أحمد جوهر وإخراج شيرويت عادل، بطولة إبراهيم الصلال وأحمد جوهر وعبدالرحمن العقل ومحمد جابر ومحمد المنيع وأحمد الهزيم وعبدالعزيز الحداد وأمل عباس وهند البلوشي وأمينة القفاص ومبارك سلطان وحيدر الحداد وإنتاج الأبرق للإنتاج الفني.
أما على صعيد الدراما العربية، فمن الأعمال التي ستعرض على شاشة تلفزيون الكويت مسلسلان مصريان هما «كيد الحموات»، للفنانة ماجدة زكي، و«أهل الدار». وهما إنتاج عربي مشترك بين التلفزيونين الكويتي ومصر.



أحمد جوهر وإبراهيم الصلال ومحمد جابر في مشهد من «المعزب»

فضائية الراي

تقدم شاشة الراي مجموعة من الأعمال الدرامية، وهي كالتالي:

«ريحانة»

يتناول مسلسل ريحانة للفنانة القديرة حياة الفهد قضية مهمة موجودة في المجتمعات العربية والخليجية، وهي العنف ضد المرأة، سواء من قبل الزوج أو الأب أو حتى الابن، إذ يقدم شريحة من المضطهدات اللائي طردن من بيوت أهاليهن فلجأن إلى دور الحماية، وتمثل كل واحدة منهن نموذجا من نماذج العنف، كما يكشف العمل عما يترتب على العنف الممارس ضد النساء من آثار جسمية ونفسية واجتماعية؛ إذ تشعر المعنفة بالخوف وانعدام الأمان وتضخم الشعور بالذنب والخجل والانطواء والعزلة وفقدان الثقة بالنفس واحترام الذات.

المسلسل قصة حسين المهدي وإخراج سائد الهواري وإنتاج وبطولة الفنانة القديرة حياة الفهد، ويشارك في البطولة صلاح الملا وأحمد السلمان وعبدالمحسن النمر وخالد أمين وزهرة الخرجي وأسيل عمران ومحمود وعبدالله بوشهري وعبير أحمد وغيرهم.



حياة الفهد وعبير أحمد في مشهد من «ريحانة»

«جرح السنين»

«جرح السنين» عمل درامي اجتماعي يناقش العديد من القضايا التي تعانيها الأسرة حاليا في إطار من التشويق والإثارة، وهو من بطولة زهرة عرفات وجاسم النبهان وعبدالله ملك وملاك ومحمد الرمضان وغرور وريم أرحمه وهدى صلاح ونخبة من نجوم الخليج تأليف: دخيل النبهان وإخراج منير الزعبي.



المخرج منير الزعبي وزهرة عرفات أثناء تصوير «جرح السنين»

«ثريا»

يرصد مسلسل ثريا للفنانة الكبيرة سعاد عبدالله تحديات امرأة وقفت أمام المجتمع لتعيش حياتها كما تريد، عبر حياة غير تقليدية مشبعة بالتحدي والإصرار، حيث تقدم الفنانة القديرة سعاد عبدالله فيه شخصية المرأة التي تستقل برأيها وتدافع عنه في أحلك الظروف، ودورها هو لسيدة تتخذ قرارها بالزواج غير آبهة بما يقال عنها، شخصية تصطدم مع المجتمع، لكنها تقنع الآخرين في النهاية بصحة موقفها.

ويعيد المسلسل المخرج محمد دحام الشمري إلى التعاون مع سعاد عبدالله بعد سنوات، ويشارك في البطولة عدد من الأسماء النسائية الشابة أيضا، ومنها فاطمة الحوسني وصمود وغرور وآخرون.



سعاد عبدالله وصمود في مشهد من «ثريا»

«خالي وصل»

مسلسل خالي وصل عمل ذو طابع كوميدي من إنتاج «فروغي للإنتاج الفني»، قصة عيسى العلوي وتأليف أيمن الحبيل وبطولة الفنان طارق العلي، إلى جانب الفنان المصري حسن حسني ومريم حسين ومي عبدالله وسليمان عيد ومن إخراج نعمان حسين.

المسلسل عبارة عن حلقات متصلة ذات قصة واحدة بواقع ثلاثين حلقة، وتدور جميع الأحداث وفق إطار كوميدي، معتمدة بشكل أساسي على كوميديا الموقف، بعيدا عن الابتذال والإسفاف.



طارق العلي وحسن حسني في مشهد من «خالي وصل»

فضائية الوطن

تلتقي الجماهير مع نخبة من المسلسلات على فضائية الوطن، وهي كالتالي:

«حب في الأربعين»

«حبّ في الأربعين» دراما اجتماعية تدور أحداثها حول رجل (خالد أمين) في الأربعين من عمره، يعزف عن الزواج إلى أن يلتقي امرأة (نور) في العقد الرابع من عمرها أيضا؛ فيرتبطان معا بعلاقة سوية ناضجة تتصاعد ليدخلا في قصة حب رومانسية حالمة يجتمع فيها العقل وقوة العاطفة، ويقرران الزواج غير أن قرار الارتباط سرعان ما يصطدم بعوائق مختلفة لم تكن في الحسبان، وتتخلل هذه القصة الرومانسية الحالمة عدة قضايا تأتي عبر خطوط درامية متشابكة.

المسلسل تأليف إيمان سلطان وإخراج مناف العبدال وبطولة خالد أمين، ونور، ومحمد جابر، ومحمد العجيمي، ومیس حمدان، وفهد باسم، وشيلاء سبت، وأحمد السلمان.



مشهد من «حب في الأربعين»

«للحب كلمة»

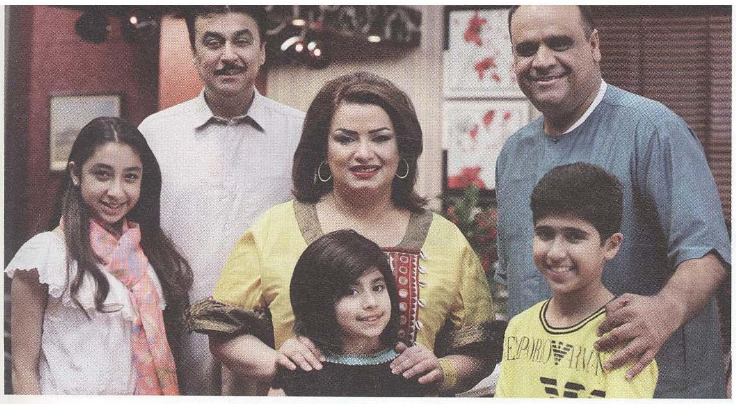
للحب كلمة دراما اجتماعية تدور في قالب رومانسي إنساني مشوق بعيدا عن الجرأة والمبالغة في الطرح، يحث على القيم الأسرية، ويدافع عن العادات والتقاليد الكويتية الأصيلة، وتدور قصته حول رجل أعمال يتزوج اثنتين هما حصة وسناء، وله منهما ثلاثة أبناء هم «أنور» و«طلال» من «حصة»، و«دينا» من «سناء»، ولكنه أب متسلط قاس لا يسمع إلا رأيه، ولا ينفذ إلا مطالبه، ويترك مسؤولية الأسرة لزوجاته، وفجأة يصاب بمرض عضال لا علاج له فيقلب حياته رأسا على عقب، ويحاول التمسك بعائلته التي فككها بقسوته وتسلطه.

ويناقش العمل، مع محور القصة الأساسية، عدة قضايا ومشكلات مجتمعية يعريها بطريقة مهذبة لا تجرح أحدا، بل تدفعه إلى التساؤل والتفكير فيها، منها دور الأب في الأسرة، والمثل الأعلى الذي يشكله الأهل لأبنائهم، والزواج الثاني وتأثيره في الأسرة والمجتمع، ومعاناة اليتيم وأبناء الكويتية من جنسية أخرى، والمجتمع الذكوري وسيطرته على المرأة ومشكلات المتزوجين حديثا ونظرة المجتمع إلى المطلقة.

المسلسل بطولة جاسم النبهان، وأسمهان توفيق، وزهرة الخرجي وعبدالإمام عبدالله، وشيماء علي، وهيا عبدالسلام، وبشار الشطي، وتأليف فهد العليوة، ومن إخراج هيا عبدالسلام.



زهرة الخرجي في مشهد من «للحب كلمة»



داود حسين ومنى شداد وعلي جمعة في «تذكرة داود»

«تذكرة داود»

تذكرة داود مسلسل كوميدي مكون من ثلاثين حلقة متصلة منفصلة، من نوعية الـ «ست كوم»، يتناول - في إطار ساخر - بعض القضايا والمشكلات المجتمعية والأسرية عبر مشادات مضحكة بين أفراد العائلة، بين الأم والأب وعيال الأخت وخالهم، وتدور قصته حول شخصية «داود» الذي يبلغ من العمر خمسين عاما ولم يتزوج بسبب طبيعة شخصيته الخجول، ويعيش مع أخته المتزوجة، ومع مرور الوقت يصبح داود عضوا غير مرغوب فيه في الأسرة، وعبئا على العائلة، فتقرر أخته - بتحريض من زوجها - أن تزوجه بأي طريقة حتى يستقر في بيت بمفرده فتقوم بالبحث عن زوجة مناسبة له، وخلال ذلك يتعرض داود لتجارب ومواقف كوميدية في التعامل مع النساء تتنوع عبر الحلقات. «تذكرة داود» بطولة داود حسين (الأخ)، ومنى شداد (الأخت)، وعلي جمعة (زوج الأخت)، ونخبة من ضيوف وضيفات الشرف، من تأليف جمال سالم وإخراج سلطان خسروه.

«مسكنك يوفي»

حادثة سير مأساوية بعد الخروج من المخيم بالبر غيرت حياة «راوية» وطفلتها الصغيرة... يهرب بعدها الفاعل (راشد) بطل «الكيك بوكسينج» تاركا خلفه الأم والابنة يصارعان الموت؛ فتسلم الطفلة روحها إلى بارئها، وتدخل والدتها إلى العناية المركزة. ويصاب بعدها «راشد» بحالة نفسية سيئة فيقرر الذهاب إلى المستشفى ليرى من صدمها بسيارته فيؤنبه ضميره، ويحاول مساعدتها لتجاوز الأزمة، ولكنه يقع في حبها وتبادله الحب وهي لا تعلم أنه مرتكب الحادث، ويطلب يدها للزواج وسط معارضة من أهله وأقاربه لأنها مطلقة. ومع توالي الأحداث تكتشف راوية السر، وهو أن «راشد» هو الصادم الذي تسبب في قتل ابنتها ومعاناتها فتدخل في صراع نفسي عميق بين حبيبها الذي أحبته من كل قلبها، وهو في الوقت نفسه قاتل ابنتها الصغيرة. ويسلط العمل الضوء على الأعراف الأسرية وطلعات البر في المخيمات والشاليهات، وعلاقات الحب والزواج والتحديات التي تواجه ذوي الاحتياجات الخاصة في مجتمعاتنا الخليجية. المسلسل بطولة إلهام الفضالة، وباسم عبد الأمير، وحمد العماني، وهيا عبدالسلام، وفؤاد علي، وفاطمة الصفي، وبثينة الرئيسي، وليلى عبدالله، وريم أرحمه، ومن تأليف جاسم الجطيلي وإخراج خالد الرفاعي.

«غطاية كفاية»

بالطابع المحلي، والهوية الكويتية الأصيلة في الشكل، والمضمون، والقضايا الاجتماعية المطروحة، مع نجومه، الذين يمتلكون القدرة على الإضحاك، ونثر الكوميديا في الأجواء، تدور أحداث مسلسل غطاية كفاية، عبر حلقات متصلة منفصلة في أحد المقاهي الشعبية بسوق شعبي يجتمع فيه مجموعة من الأصدقاء يتبادلون الأحاديث فيما بينهم في مختلف الأمور، ويطرحون «غطاوي» أو فوازير على المشاهدين عن الأمثال الشعبية الكويتية، من خلال حواراتهم الكوميدية المشوقة.

المسلسل فكرة خليل التميمي، وقصة وسيناريو وحوار محمد الكندري، وإخراج علي حسن، وبطولة سمير القلاف، وشهاب حاجيه، وفيصل أبو غازي، وهاني الطباخ، ومحمد عابدين، ونواف الشمري.

وثّقت الفنون الشعبية منذ عهد القياصرة

الحركة الفولكلورية الروسية وآثارها الفنية

إن التسليم بامتداد جذور بعض الاتجاهات الفولكلورية الروسية الحاضرة إلى الماضي هو من الحقائق المتعلقة بضرورة دراسة الفولكلور قديما وحديثا، وقد ارتبط الاهتمام الحقيقي بجمع ونشر الفولكلور الروسي خلال السنوات الأولى من القرن التاسع عشر بحركة الرومانتيكية ونشاط الفولكلوريين الألمان أمثال الأخوين جرم، واستخدم كثير من الكتاب الروس المشهورين المادة الفولكلورية لأغراض فنية، وكان من هؤلاء زوكوفيسكي وبوشكين وجوجول. أما كيرفسكي فقد جمع الأغاني الشعبية ونشر معظمها بعد جمعها بنحو ثلاثين عاماً على فترات متقطعة، ولذا عقد العام الماضي في موسكو مؤتمر لدراسة مشاكل الفولكلور المعاصر، قدم فيه من الدراسات ما سيمكن الباحثين الروس الجدد، من تنمية فهم تاريخ الفولكلور ودوره بوصفه عملية إبداعية لها نموها وجذورها التي سارت متوازية مع مراحل تاريخ الجنس البشري.

د. سناء الصادق
أكاديمية وناقدة - مصر

كان الفولكلور دائما على درجة عالية من الشيوع والانتشار بين الطبقات المختلفة من سكان روسيا في عهد القياصرة، سواء طبقات النبلاء أو الفلاحين والعمال، وكان لبعض القياصرة رواة للملاحم الشعبية يقصونها عليهم قبل النوم. يضاف إلى هذا أن الأغنياء الذين كانوا يعانون الأرق استعانوا بأشخاص كل وظيفتهم دغدغة باطن أقدامهم وهم يقصون عليهم القصص الملحمية الشعبية. كما كان الفولكلور أكثر شيوعاً بين طبقات الشعب من الفلاحين والعمال الذين كانوا أكثر الطبقات استخداماً لمادة الفولكلور. ويتمتع عظام الرواة من المغنين الشعبيين ورواة الحكايات بسمعة طيبة واستحسان كبير وبخاصة في القرى. كما كان يقوم صيادو السمك وقاطعو الأخشاب في شمال روسيا بدعوة رواة الملاحم المهرة لكي يخففوا عنهم ما يلاقون من عناء في ساعات العمل الطويلة، وللترفيه عنهم في أوقات الفراغ.

وعلى الرغم من تمتع الفولكلور بالمحبة والتقدير من الناس عامة فإنه ظل مدة طويلة من دون تدوين، ويرجع هذا إلى أن الكتابة كانت وقفاً على رجال الدين وكانوا يرون أن الشعر الملحمي الشعبي شيء غير نظيف وينطوي على فلسفة أو معتقدات ليست سليمة، ولذلك فليس من الغرابة أن يكون أول من يقوم بتدوين الفولكلور الروسي أجانب وخاصة من الإنجليز أمثال: صامويل كولنز وريتشادر جيمس. وكان جيمس عضواً في الهيئة الدبلوماسية البريطانية في موسكو ودوّن الكثير من الأغاني الشعبية التاريخية في الفترة 1619 - 1620م، كما كان هو الطبيب الخاص للقيصر، وفي العام 1660م استطاع أن يدون الكثير من الملاحم الروسية الشعبية.

في نهاية القرن السابع عشر وفي القرن الثامن عشر دونت بعض مواد الفولكلور بطريقة عابرة نتيجة لحب الاستطلاع، ومن هذه المواد بعض الأغانى الشعبية ذات الأهمية. وقام بجمعها القوزاقى كيرزا دانيلوف من إقليم أورال. وهي مجموعة من الأغانى الشعبية عبارة عن 70 أغنية جمعت من صاحب طاحونة يدعى ديمدوف، ويبدو من النص أن جامع هذه الأغانى غيّر وأعاد صياغة بعض نصوصها.

ونشر أفانسيف الذى كان محامياً بالتعليم مجموعة من الملاحم الشعبية تضم قصصاً جمعها آخرون، ويعتبر هذا العمل من أهم وأكبر ما جمع من الملاحم الشعبية الروسية وهى لا تقل أهمية عن مجموعة الأخوين جرم في ألمانيا.



قيصر روسيا

بداية الاهتمام وسلسلة الإلمام

الاهتمام بالفولكلور الروسي بدأ مبكرا جدا وتحديدا في العام 1860 حين بدأت حركة مفاجئة من الاهتمام به. وكان السبب في ذلك اكتشاف تراث حي من الأغاني الملحمية في إقليم أولنتز في كاريليا. وحتى ذلك الوقت كان الاعتقاد أن هذا النوع من الفولكلور لا يوجد كنموذج حي في روسيا، وقد اكتشفه ريبنكوف الذي كان موظفاً مدنياً في روسيا وأرسل للخدمة في مقاطعة أولينتز وجمعها من المغنين الشعبيين، وجمع ونشر حوالى 224 نصاً. وقد قوبل عمل ريبنكوف بشيء من الحذر وسوء الظن مثلما قوبل به عمل ماك بيرسون في إنجلترا.

بعد عشر سنوات من عمل ريبنكوف قام جلفردنج برحلة إلى الشمال ذهب فيها إلى أبعد مما ذهب سلفه. ونجح في العثور على مادة جديدة في مقاطعة كاريليا وجمع فيها 318 نصاً. كان ما قام به ريبنكوف وجلفردنج دافعاً إلى البحث عن



أحد العروض الروسية

الأغاني الملحمية في شمال روسيا، واستمر حتى الوقت الحاضر، وكانت النتيجة مشجعة ومطمئنة إلى حد كبير. ونتج عن استمرار هذا البحث أن الأغاني الملحمية وجدت ومازالت تعيش ليس في إقليم كاريلا وأولنتز فقط ولكن على شواطئ البحر الأبيض أيضا (أحد البحار الروسية) والأنهار الشمالية مثل: بينجا، فيرين، بتشورا وشمال سيبريا. ولا يمكن القول إن أياً من هذه المناطق تنافس في غناها المادة التى جمعت من كاريليا وأولينتز.

أعقب هذه المجموعة الكبيرة من الملاحم التي جمعت حركة نشر بواسطة تكسنوافوف وميلر، وماركوف، وجرجورف، وأونسيكوف وآخرين. وقد تم النشر في نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. وقد جمعت ونشرت أنواع أخرى من الفولكلور في الفترة نفسها منها: الحكايا الشعبية وجمعت بواسطة: أونسيكف، وزلفين سوكولوف، وقام بجمع الأغاني ونشرها: سوبرلفسكى، وسيجن، والتعديد أو البكائيات جمعها ونشرها بارسوف، وجمع الأمثلة العامية دال، والفوازير جمعت بواسطة سادنسفكوف.

في عملية جمع ونشر الفولكلور كان هناك جانب خاص حظي بنصيب كبير من الاهتمام والشعبية هو شخصية المغني أو راوي الملاحم والقصص الشعبية. ففي الدراسات الروسية كانت درجة الاهتمام بشخصية الراوي والمغني الشعبي أعلى منها في أي فن آخر، كما كانت العلاقة بين شخصية الراوي وما يرويه والمغني وما يغنيه مثار اهتمام زائد، أو بمعنى أدق ازداد الاهتمام بعملية الخلق أو الإبداع لدى الراوي. ومنذ بداية أعمال ريبنكوف وجلفردنج نشرت معلومات تتصل بحياة الرواة وطريقة أدائهم وإخراجهم أو عرضهم لفنونهم. ورتبت المادة الفولكلورية تبعاً للرواة لا تبعاً للموضوع، وهذا يؤكد مدى الربط بين الراوي ومادته وأهمية شخصية الراوي. وهذا المبدأ عمل به أولاد جلفردنج عندما نشر الملاحم سنة 1833، ومنذ هذا التاريخ جمعت مجموعة مهمة من الفولكلور رتبت على المنهج نفسه ـ أي حسب الرواة.

وهناك من بين دراسي الفولكلور في بداية هذا القرن من يستحق عناية خاصة: فـ «سلوسكي» المتخصص في المجال الثقافي والأدبي والعلاقة بين السلاف والبيزنط وغرب أوروبا خلال العصور الوسطى، يعطى إنتاجه الغزير فكرة عن قدرته في الفهم والدراسة والتحليل وكذلك التعميم.

ثانى هؤلاء «ميلر» الذي كان ميدان تخصصه دراسة الملاحم الروسية وقد حاول تفسير وشرح شخصيات أبطال الملاحم وأحداثها في ضوء التاريخ الروسي. وتحت تأثير دراسات ميلر فإن المدرسة الروسية التاريخية في الفولكلور اعتبرت «نهاية القول في البحث والدراسة» وذلك قبل ثورة أكتوبر سنة 1917 مباشرة. وبعد الثورة الروسية استمرت دراسات الفولكلور في روح واتجاه المدرسة التاريخية.

وفي بداية القرن العشرين ظهرت المدرسة الشكلية في الفولكلور، فقام بدراسات تحت شعار الشكيلة كل من: سكافيتموت، وبروب، ونيكوفورف، زرمنكسى وآخرين. وكانت هذه الدراسات إضافة قيمة لميدان الدراسات الفولكلورية. وقام نيكوفورف بدراسة مجموعات كاملة من الملاحم الشعبية من خلال شخصيات القصص. وقد جمع هذه المجموعة من إقليم واحد، وقدم زرمنسكي دراسة طيبة عن الشعر والإيقاع الموسيقي في مجال الفولكلور. وفي بداية العام 1930 حدث اتجاه نحو تركيز الدراسات الفولكلورية.

اتبع بعض الدارسين الاتجاه نفسه السائد من قبل وهو الاعتماد على المادة الغنية من قلب الميدان، فتوجهت بعثات إلى الشمال والشمال الشرقي، وهى مناطق غنية بالملاحم الشعبية وأطلق عليهم اسم «البعثة القومية للفنون الجميلة»، وقد توجهت البعثة بإشراف الأخوين سوكولوف إلى جمع كثير من الملاحم الفلولكلورية إلى أن توقفت أثناء الحرب العالمية الثانية وجمعت مادتها الفولكلورية من كاريليا ومنطقة إقليم البحر الأبيض ومنطقة البحار الشمالية وسيبيريا. وفي هذا العمل الميداني زار الباحثون المناطق التي جمعت منها مواد فولكلورية من قبل، أي تم جمع الأغاني والملاحم الشعبية نفسها من المغني أو الراوي نفسه.

توظيف الفولكلور

مكنت الدراسات أفراد البعثة من معرفة طبيعة التغيرات التي تحدث في الفولكلور. كما أضافوا قصصاً شعبية جديدة وملاحم وأغاني شعبية إلى حصيلة ما جمع من قبل. ونشر جانبا من هذه الدراسات كل من أزادوفسكي، إستاكسفا، سوكولوف، وناسيف، وليبك وآخرون، بيد أن الكثير من المادة التي جمعت لا تزال في مسوداتها الأصلية، كما اهتم الباحثون في ميدان الفولكلور كأسلافهم بشخصية المغنى والراوي ونتجت عن هذا دراسات متخصصة عن شخصية الرواة. ومن أبرز هذه الدراسات : تلك التي قام بها سوكولوف وزادوفسكي وقد سبقت الثورة الروسية، حيث إنها تدرس بالأخص العلاقة بين شخصية الراوي وإنتاجه ومذهب الجماعية.

ونتج عن هذا الاتجاه نوع جديد في مجال الجمع والبحث الفولكلوري وهو جمع مادة متنوعة أو في موضوع واحد من راو واحد يكون من أحذق الرواة أو أحسن المغنين. ومثال ذلك نذكر المجموعة الشعبية التي جمعت من الراوي فنكوروفا من سيبريا، ومن الراوي باديسكوفا من مقاطعة فورنرش، وكذلك من الراوي كورجوف من منطقة البحر الأبيض، ومن الراوي كويجوف من المنطقة نفسها أيضا.

منذ العام 1920 ظهر اتجاه جديد في دراسات الفولكلور في روسيا وهو الاهتمام بتوظيف أو الاستخدام الاجتماعي للفولكلور. كما ظهر الاهتمام بالموضوعات التي كانت مهملة قبل الثورة الروسية ومثال ذلك قصص الفولكلور المخزي ونوادره حول القساوسة والنبلاء وفولكلور العمال، والتقاليد الشعبية حول الثورة. وقد جمعها ونشرها كل من : سوكولوف، ونسنوفسكا، وقد صممت في رقصات شعبية وانتشرت على مستوى واسع وكان الهدف من هذا تقوية الشعور المضاد للدين والنبلاء.

في الفترة نفسها نشرت مجموعة من التقاليد الفولكلورية حول الانتفاضات الثورية وبخاصة التي قادها كل من رازن، وبوجاسف، ونشرها لوزانوفا، وبلينوفا. وأيام القيصرية، أي قبل الثورة الروسية، لم يكن هناك اهتمام بالأغاني الشعبية العسكرية إلا بنوع واحد منها وهو أغاني الرحيل للتجنيد. بيد أن موضوع الأغاني الشعبية العسكرية لقي الاهتمام الكافي من الدارسين الروس وقام به أفنستوف. كما ظهر اهتمام متزايد بجمع أغاني العمل التي تصور شدة العمل وقسوته داخل المصانع والمناجم وقد شارك العمال في جمع هذه الأغاني إلى جانب جهود الدارسين في الموضوع نفسه.

لاقت أيضا أنواع أخرى من الفولكلور اهتماماً متزايداً حتى بعد الثورة الروسية، مثال ذلك جمع

ودراسة مزيد من الملاحم والأغاني التاريخية. وقد حاول الباحثون إلقاء الضوء على موضوع التغيير في مادة الفولكلور بمقارنة فترة الثورة والمرحلة السابقة عليها، وإظهار نوع التغيير الذي حدث وأشاروا إلى أن أحداثه قد تحولت من مجرد خيال إلى واقع أو أميل إلى الواقعية حيث أدخلت تفاصيل من الحياة الواقعية. وهناك ما يثير الانتباه مثل ذلك الاتجاه الشديد المضاد والمعبر عن إظهار القيصر في صورة الجبان، والمهرج، الغبي، القاسي، وأحيانا نجد فولكلورا فيه القيصر قدم للمحاكمة وحكم عليه بالإعدام. وأيضاً فإن شخصية الأمير فلاديمير أصبحت سلبية بدرجة عالية في بعض الملاحم الغنائية.

ظهر في روسيا السوفييتية اتجاه نحو جمع ودراسة مادة جديدة من الفولكلور الروسي من الغنائيات الشعبية الجديدة والملاحم الجديدة والبكائيات الجديدة. وهذه الأنواع من الفولكلور تقوم على أساس التقليد للمادة الأصلية من حيث استخدام «الموتيفات» أي الوحدات أو العناصر والسمات الشعرية المغناة في أسلوب جديد يستخدم الواقع العصري كموضوع أساسي. وفي غالب الأحيان نجد أن القادة السياسيين والعسكريين أصبحوا أبطالاً في الغنائيات والملاحم. وعلى ذلك فإن ملحمة «أثمن شيء» التي تصف ثلاثة من المزارعين في المزارع الجماعية يبحثون عن الحقيقة وقد انتهوا إلى أن الحقيقة الوحيدة هى «أحسن وأثمن شيء على الأرض» وهي كلمة ستالين أصلا.. وفي ملحمة «البطل والصقر» وصف لحروب لينين الثورية: فبطلها شاب كرس حياته لتحرير بطل ملحمي كان أسيراً لدى الصقر ذي الرأسين.

تقوم مارفا كرجكوفا، وهى واحدة من أحسن الحكاءات الشعبيات في إقليم البحر الأبيض بتأليف الكثير من الملاحم عن الزعيم لينين، وقد وضعت ملحمة بعنوان «حدوتة عن لينين» تتحدث فيها عن مراحل حياة لينين باستخدام أجزاء من ملاحم قديمة وأغان تاريخية وبكائيات، وتعتبر مرثية كرجكوفا للينين من الأشياء الصادقة والشائعة إلى درجة كبيرة حتى اليوم في روسيا.

في العام 1920 ظهر الاهتمام بتسجيل وجمع سير الأفراد وقد تم هذا بشكل منظم، وبتناول حياة الأفراد العاديين والأحداث التي عاصروها والأفراد الممتازين الذين قابلوهم. ومن موضوعات هذه السير الشعبية الملحمية أيضاً العلاقات الزوجية وما تعانيه الزوجات من أزواج سكارى غير مخلصين، وما يتعلق بأحداث الثورة والحرب الأهلية وإعادة تنظيم اقتصاد الحرب المتمزق وتجميع الزراعة أو المزارع الجماعية وظروف الحياة في الجيش الأحمر. وكان من أبرز خصائص الموضوعات التناقض الواضح بين العهد القديم والعهد الجديد، وبعض هذه الروايات تمتاز بالتأثير والإخلاص في التعبير وتعطي وثائق شيقة عن الفترة الحاضرة. ومنذ العام 1942 نجد أن ما يسمى «حرب أرض الآباء العظيمة» أصبح من الموضوعات الرئيسية في جمع الفولكلور ودراسته. وقد تساءل دارسو الفولكلور أمثال سوكولوف عن قيمة ضم أو اعتبار هذا النوع من السير أو الروايات جزءا من الفولكلور. حيث إنها «تروى بدون قيمة فنية في تقديمها، حتى أن بعضها يأتي في شكل المفرد المتكلم، وعرض للحقيقة المجردة، والكثير منها لم ينتقل من شخص إلى آخر ولم يتحقق للكثير منها الشكل الواحد. وقد عدت من الفولكلور على أساس نوع من الظواهر التى تنتمي إلى حقائق الإبداع الشفاهي».

حاول دارسو الفولكلور الروسى توسيع أساس التقليد الشفاهى، وعليه فقد اتسعت دائرة تعريف الفولكلور وحاول الدارسون مناقضة نظرية انحلال واختفاء الفولكلور، وكذلك الإبداع الشفاهى. وعلى العكس من جهة أخرى قرروا أن



الزي التراثي الروسي

«طبيعة الحقيقة الاشتراكية تجعل الفولكلور يتخذ أشكالاً وأنواعاً جديدة في الشكل والمضمون». والفولكلور كأي نوع من الدراسات في روسيا اتخذ كوسيلة لفهم الاشتراكية والشيوعية. وبما أن الفولكلور قريب إلى قلوب الجماهير فإنه يتميز بقيمة دعائية خاصة، لذا فقد استخدم للوصول إلى هذا الهدف. وقد اهتم بهذه الحقيقة دارسو الفولكلور هناك.

الملاحم: أصلها أرستقراطي وليس شعبيا

لم يحدث في تاريخ روسيا أن كان الفن الملحمي أو الشعبي خادماً للأهداف الاجتماعية بقوة وتوسع كما أصبح في تاريخ روسيا السوفييتية. وحاول الدارسون الروس كشف النقاب عن أهمية الفولكلور في الدعاية وبذلك أصبح الفولكلور يمثل جانبا من الأعمال العلمية في مجال الحياة الاجتماعية.

اهتم دارسو الفولكلور الروس بالمضمون الاجتماعي والسياسي لموضوع الفولكلور. ولفترة من الوقت لم يسيروا على المذهب الماركسي - اللينيني، وذلك لاشتغالهم فترة طويلة بدراسة الأساطير القديمة التي نمت وامتدت جذورها في مجتمع بورجوازي ومرتبطة بشكل دقيق بأفكار ومعتقدات كانت سائدة في المجتمع الأوروبي والروسي قبل سنوات الثورة وبظهور الاتجاه الاجتماعي والسياسي في فهم مادة الفولكلور ظهر الاهتمام لتفسير وفهم دور الفلاحين والعمال في عملية خلق وإبداع مادة الفولكلور. ويعتقد سوكولوف وغيره من رواد حركة الفولكلور الروسية الذين ساروا على طريقة أن الملاحم وجدت أولاً عند الطبقة العليا من المجتمع وبالأخص عند طبقة المغنين الخاصين بالأمراء، أن الملاحم قد نقلت، بعد ذلك، عن طريق الجماعة التي تسمى: سكوموركس. وهم فئة من المغنين المحترفين لتسلية الطبقة الدنيا من الناس ـ وقد تم نقل الملاحم إلى الطبقة الدنيا بواسطة هذه الجماعة خلال القرنين السادس والسابع عشر.

في نوفمبر العام 1936 وبناء على أمر من لجنة حكومية منع عرض مسرحية «أبطال الملاحم» التي وضعها ديمجان بدنج واستبعدت من برنامج المسرح في موسكو وذلك لأنها كانت ترسم أبطال الملاحم على أنهم ينتمون إلى طبقة النبلاء فضلاً عن أنه عالجها معالجة تقليدية. وهذا الاتجاه أصبح مرفوضاً في فترة ما بعد الثورة. وفي الوقت نفسه حدثت مناقشة فولكلورية حول موضوع وصفات وأصل الملاحم وكيف بدأت، ونتج عن هذه المناقشة تغيير أساسي في فهم الملاحم. وأصبح الدارسون ينكرون «الأصل أو المصدر الأرستقراطي» للملاحم وأصروا على أنها من خلق وإبداع الشعب. ومنذ العام 1945 حدث تغيير في رأى الدارسين السوفييت أثر في دراسات الفولكلور. ومنذ ذلك التاريخ بدأ الاهتمام المتزايد الذي قاده زاردانوف وهو رفض أي عامل أوروبي في الفولكلور الروسي، وعارضه في ذلك كل من بروب وأزادوفسكي على أنهما من المهتمين بالصفة العالمية في الفولكلور وأيضاً استخدامهما المنهج المقارن. وقد اعتبر كتاب برب «الجذور التاريخية للقصص السحرية» - الذى تضمن مقتطفات من أعمال أساتذة عالميين أمثال فريزر، بواز، كروبر وغيرهم- أنه عمل ضخم يقارن بضخامة دليل تليفون لندن أو برلين.

هذا التغيير في الاتجاه الذى اتبع قد أثر في الدراسات الفولكلورية بعد العام 1948 حتى وفاة ستالين. وفي هذه الفترة امتنع الدارسون عن الإشارة إلى

أي بحث أو اسم في الدراسات الأوروبية. وهناك اختلاف واضح بين كتاب سوكولوف المعروف جيداً «الفولكلور الروسي» وبين الكتاب الذي وضعه بوجاتريف ليدرس في المعاهد العليا والذى يعرض فيه التطور الفولكلور الروسي من جذور قومية أصلية من دون أدنى ارتباط بالغرب.

كان كتاب سوكولوف عن الفولكلور الروسي الذي وضع قبل الاتجاه الجديد وهو التحيز القومى من دون الاستفادة بدراسات الغرب وتراثه. لمجموعة الملاحم التي جمعت في مائة وخمسين عاماً. وعلى هذا الأساس قام الباحث بوضع مجموعة من القوانين الخاصة بعملية الإبداع الشفاهى للملاحم، وكذلك علاقة الملاحم بالبيئة وأثرها الفني والثقافي في المجتمع.

كما تحول «بروب»، بعد أن رفض مذهب المدرسة الشكلية، إلى اعتناق المذهب أو المدرسة الاجتماعية. وفي هذا الاتجاه قام بروب بدراسة للملاحم الخرافية من حيث جذورها الفنية والتاريخية محاولاً معالجتها كموضوع موحد وراجعها في أصلها وهو طقوس الانتماء، أو الدخول التي كانت تمارس في المجتمعات البدائية. وحاول أيضاً بروب، في دراسته العميقة للملاحم البطولية الروسية أن يتبع سلفه بلنسكي من حيث وضع وتكوين المحور الأساسي والفكرة الأولية لكل ملحمة، وانتهى إلى أن فكرة الملحمة تعبير نموذجي يتوافق مع العصر الذى توجد فيه.

أما إزادفسكي فقدم دراسته عن الملاحم الشعبية والبكائيات مع توجيه عناية خاصة بدور الراوي. وتحول بعد ذلك إلى الاهتمام بتاريخ الفولكلور الروسي والمشاكل المتعلقة بالفولكلور وعلاقته بالمثقف وحاول سيسروف دراسة نظرية الفولكلور وكذلك الشعر الطقوسي.

وفي كتابه «الأصول التاريخية لحكايات السحر» اهتم بوجاتريف بدراسة نظرية الفولكلور وكذلك المسرح العامي أو الدارج، والملاحم السلافية، وقام بزانوف بدراسة جميع مظاهر الفولكلور الكاريلي (إقليم كاريلا).

ودرس لكساسف أصل وتطور الملاحم والأغاني التاريخية، والجوانب الأخرى من الملاحم قام بدراستها ليبك، وإنجينيف، ويكسف، وأخيراً ستكمار، وقام بدراسة الأغاني التاريخية : سكولوفا



أحد العروض الروسية

وبوتيلوف. ودرس الأغاني الشعبية كل من : إكيموفا وكلياً كوفا وسيد لنكوف.

وقام سيرجيف بدراسة أغاني العمال واهتم نوفيكوفا بدراسة أغاني الثورة. أما المسرح فاهتم نوفيكوفا بدراسة أغانى الثورة. أما المسرح الدارج فدرسه فسلكي وكريجانسكا وإكيوفا.

أما الأنواع الأخرى من الفولكلور مثل الفوازير والأمثال فقد كانت مركز اهتمام: ريبنكوفا وسنكوفك وأنكن.

ويمكن أن تطول القائمة إذا ما أضفنا أسماء الباحثين الناشئين الذين يقومون بجمع ودراسة ونشر الكثير من فولكلور القوميات الموجودة في روسيا، وقد سارت هذه الدراسات على نمط دراسات الفولكلور الروسي.

في الوقت الحاضر أعطي اهتمام خاص للملاحم التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعملية التاريخ البشرى والمتصلة بتجربة الأمم. وقام بدراسة فولكلور القوميات دارسون أو باحثون ينتمون إلى هذه القوميات نفسها، من خلال هيئات فنية قومية في الوقت الحاضر مثل:

*«لجنة الفولكلور بمعهد الأدب الروسي» ومقرها منزل بوشكين والتابع لأكاديمية الفنون في لينتجراد. ويرأسها بورسي بوتيلوف.

*«قسم الفولكلور بمعهد جوركي العالمي في موسكو» ويديره بيتر بوجاتيرف.

وقد تعاون كل من المعهدين في عقد كثير من المؤتمرات الكبيرة عن الفولكلور وعلى سبيل المثال فقد خصص المؤتمر الأخير الذى عقد العام الماضي لمناقشة مشكلتين :

الفولكلور الروسي من حيث طبيعته، خصائصه وطرق البحث فيه.

تاريخ الفولكلور الروسي وتقسيمه إلى مراحل تاريخية وقد دعي إلى هذا المؤتمر مائتان وخمسون باحثاً من جميع أنحاء العالم.

وقد خصص المؤتمر ندوة مفتوحة لمناقشة موضوع نشر ما تم جمعه من مادة الفولكلور الروسي، وتقرر أن ينشر في نحو مائة جزء وأن يحتوى هذا العدد الضخم من الأجزاء على إعادة نشر الكتب الكلاسيكية في الفولكلور الروسي. وكذلك إتاحة الفرص لنشر ما سوف يجمع من مادة فولكلورية في المستقبل. وهذا البرنامج كان إحياء للفكرة التي وجدت العام 1930 وتقررت في العام 1940 ولكنها توقفت بسبب الحرب. كما ناقش المؤتمر مشاكل الفولكلور المعاصر. ولا شك في أن هذا النوع من الدراسات سوف يمكن الباحثين الروس من تنمية فهم تاريخ الفولكلور، وتنميته كعملية موضوعية لها نموها وجذورها التي سارت متوازية مع مراحل تاريخ الجنس البشري.

لقد أصبح الفولكلور من أشهر الفنون في روسيا حاليا، حيث أصبحت المادة الفولكلورية تنشر كتابة في الصحف المحلية والمجلات. وكانت ترسل إلى الصحف والمجلات بواسطة المدرسين وعمال الماكينات والمحاريث وأعضاء المزارع الجماعية. وقد اعتبرت هذه المادة المنشورة في الصحافة الإقليمية موضوعا مهما وبذلك تأسست نواد فولكلورية في المزارع الجماعية والمصانع. وأصبح الفولكلور يدرس أيضاً كموضوع خاص في الجامعات والمعاهد العليا، ويتمتع المغنون المعروفون ورواة الملاحم باهتمام زائد وعناية خاصة، كما أصبح من الشائع الاحتفاء بهم في بلادهم وأحياناً يدعون كضيوف في العواصم والمراكز الإقليمية والمناسبات الرياضية والمؤتمرات العلمية ومؤتمرات الفنانين والكتاب. وبعضهم منح أوسمة، كما خصصت الحكومة منحاً مالية لرواة الملاحم وأهم المغنين الشعبيين.

المراجع :

1- زلفين سوكولوف - الفولكلور الروسي - 1935 - موسكو.

2- سيسروف - الملاحم في شمال روسيا - 1950 - لينتجراد.

3- برب - الجذور التاريخية للقصص الملحمية - 1928 كييف.

4- دراسات حركة الفولكلور في العالم Folklore Research around the World 1963-Indiana Unv. - ترجمة عدلي إبراهيم.



فرقة الفولكلور الروسية

نالتها أغنية «دعه يذهب» Let it go والموسيقى التصويرية لفيلم «جاذبية» Gravity

الموسيقات الفائزة في الأوسكار

الموسيقى أحد العناصر الأساسية في صناعة السينما منذُ أن كانت صامتة، ولعلنا نذكر جميعا دور الموسيقى في أفلام تشارلي شابلن التي قامت بدور بديل عن حوار الشخصيات الدرامية. ومع ظهور السينما الناطقة أصبحت الموسيقى التصويرية عنصرا أساسيا ضمن عناصر تجسيد الحالة الانفعالية لشخصيات المشهد السينمائي. أما الأفلام السينمائية الموسيقية (Musical Movies) التي أذكر منها «صوت الموسيقى» و«قصة الحي الغربي في الستينيات من القرن الماضي، «شيكاغو» إنتاج العام 2002، و«البؤساء» إنتاج ٢٠١٢، فهي أعمال تعتمد في بنائها على الموسيقى.

د. ياسمين فراج
أستاذة النقد الموسيقي بأكاديمية الفنون - مصر

شهد شهر مارس المنصرم من هذا العام (2014) حفل توزيع جوائز الأكاديمي أوورد المعروفة بالأوسكار في دورته السادسة والثمانين وذهبت جوائز الموسيقى في هذه الدورة لكل من: أغنية دعه يذهب "Let it go" وهي الأغنية الرئيسية لفيلم الرسوم المتحركة "Frozen" من إنتاج ديزني 2013، كتب كلماتها ووضع لحنها الزوجان كريستِن آندرسون لوبيز، وروبرت لوبيز، وقام بغنائها الكورال والممثلة والمغنية وكاتبة الأغاني «إدينا كيم مينزل»، التي جسدت صوت شخصيتين في الفيلم هما: ملكة الثلج «إلسا»، وشقيقة «آنّا»، والفيلم من تأليف جنيفر لي، وإخراج كريس باك.

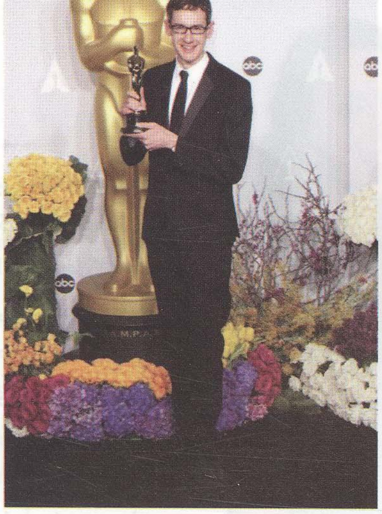
تتكون الأغنية من ثلاث أفكار موسيقية متباينة في الطول والقصر، يتخللهم جزء غنائي يتكرر لكن لا تتطابق نهاياته. الفكرة الأولى: هي التي تبدأ بها الأغنية وتعزف فيها آلة البيانو لحنا في نغمات السلم الصغير، وقد اتسمت نوتات هذه الفكرة بالزمن الطويل في المنطقة الصوتية الخفيضة والوسطى، ثم يأخذ لحن الغناء في التصاعد النغمي المتدرج مع بداية غناء المقطع "don›t let them in /don›t let them see" ليصل اللحن ذروته النغمية عند غناء المقطع " going to i say / I don›t car" وهو نفسه المقطع الذي تدخلت فيه بعض آلات الأوركسترا هي الكورنو والفاجوت ومجموعة الفيولينسيل والكنترباص بنغمات ممتدة أعطت عمقا ودفئا للحن، تنتهي هذه الفكرة عند غناء المقطع The cold never botherd me anyway.

الفكرة الثانية من الأغنية تبدأ مع دخول الميزان الرباعي ونقرات صندوق الإيقاعات، وعزف من مجموعة الفيولين. عند المقطع "It›s time to see what Ican do" نسمع مجموعة الفيولين تعزف نغمات تتدرج في الصعود ناحية المنطقة الصوتية الحادة. عند غناء المقطع "I›m free" الذي امتد زمن نغماته في نهايته، جاء اللحن الآلي المصاحب له متعارضا في الطبقة الصوتية، فبينما جاء غناء هذا المقطع في المنطقة الصوتية الوسطى جاء اللحن الآلي المصاحب متدرجا في الصعود ناحية المنطقة الصوتية الحادة، بتعبير آلي يتدرج من الضعف الى القوة (كريشندو). تصل ذروة لحن هذه الفكرة عند المقطع الغنائي "Her I stand" و"Her I›ll stay" الذي يصاحبها قوة في النغمات التي تعزفها الآلات والتأكيد على الضغوط القوية في الغناء بتدعيم من نقرات الصندوق الإيقاعي. تنتهي هذه الفكرة عند غناء المقطع "Let the storm rage on".

الفكرة الموسيقية الثالثة: هي فكرة قصيرة جدا تبدأ مع ظهور الفاصل الموسيقي الثاني الذي نسمع فيه أصوات آلات النفخ النحاسي والبيانو، وفيها اعتمد اللحن على موسيقى الجاز ونغمات السلم الاثني عشري. مع بداية غناء المغنية بالمقطع "My power flurries through / The air into the ground" نسمع مصاحبة آلية قوية من مجموعة آلات الفيولين والنفخ النحاسي. في نهاية هذه الفكرة يعاود سينيو الأغنية (الجزء الغنائي الذي يتكرر بين الكوبليهات) في الظهور مرة أخيرة، وفي نهايته نسمع نغمة أساس السلم الصغير في طبقة صوتية لآلة البيانو. ونحن في هذه الأغنية بصدد صيغة موسيقية شبه دائرية والمتعارف عليها موسيقيا بـ (الروندو) لكن ليس بالمعنى التقليدي لبناء هذه الصيغة نظرا للتغير اللحني الذي ظهر في أجزاء من لحن الجزء الغنائي المتكرر (السينيو).

الجائزة الثانية ذهبت الى الموسيقى التصويرية لفيلم «Gravity» جاذبية، من بطولة ساندرا بولوك التي جسدت شخصية «د. رايان ستون»، وجورج كلوني الذي جسد شخصية «مات» رئيسها في العمل. هذا الفيلم الذي حصد سبع جوائز في الدورة السادسة والثمانين للأكاديمي أوورد لكل من: أفضل مخرج وهو ألفونسو كيوآرن، أفضل مونتاج، أفضل تصوير، أفضل مؤثرات بصرية، أفضل صوت، أفضل مكساج صوت، وأفضل موسيقى. وضع موسيقى الفيلم المؤلف الموسيقي البريطاني ستيفن برايس وهو مؤلف شاب أشهر موسيقاه التصويرية كانت لفيلم نهاية العالم عام 2011.

تضمن فيلم جرافيتي سبعة عشر لحنا: الأول هو تتر بداية الفيلم التي ظهر فيها لحن من آلات النفخ النحاسي وتحديدا التوبا والكورنو وآلة الفاجوت



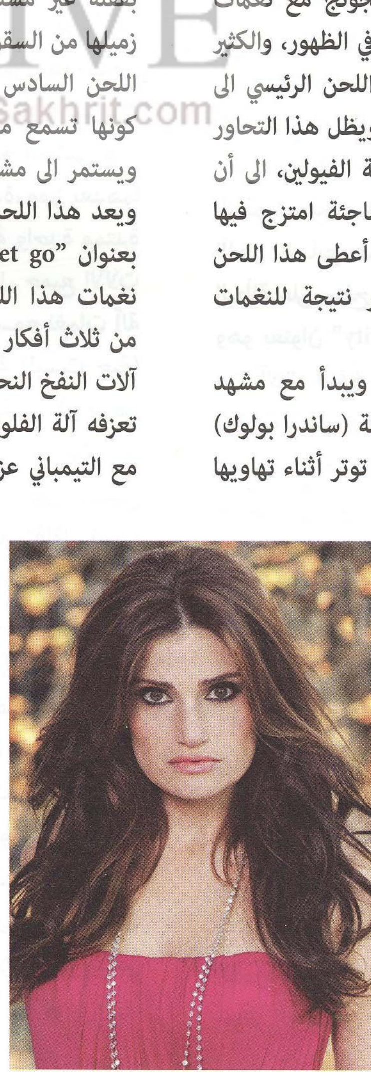
ستيفن برايس مؤلف موسيقى فيلم «الجاذبية»

من النفخ الخشبي مع بعض الأصوات المصنعة (غير الطبيعية) ومؤثرات الصوت مثل صوت طائرة هليوكوبتر، وتبدأ موسيقى هذا التراك بالغة الخفوت وتشتد شيئا فشيئا حتى تصل ذروة شدتها في القفلة التي جاءت غير تامة ومفاجأة.

اللحن الثاني يبدأ مع مشهد تحاور البطلين عن أشياء خاصة بحياة كل منهما أثناء عملهما بأعمال الصيانة في المحطة الفضائية الأمريكية، حمل هذا اللحن عنوان "Above earth" أعلى الأرض. يعتمد هذا اللحن على النوتات الممتدة بنغمات تآلف منفرطة ودخول آلات الأوركسترا تباعا في العزف، حيث نسمع أصوات آلات النفخ الخشبي ثم النحاسي ثم يبرز صوت آلة الفلوت بنغمة ممتدة في المنطقة الصوتية الحادة وأخيرا مجموعة الوتريات في المنطقة الصوتية الخفيضة لها، ويتدرج العزف من الخفوت الى الشدة أيضا (كريشيندو) لينتهي بقفلة مفتوحة فيد أوت.

اللحن الثالث يبدأ مع مشهد تحذير مراقبي المحطة في كوكب الأرض لبطلي الفيلم بأن المهمة انتقلت الى داخل المحطة لوجود شظايا نيزكية تعرض حياتهما للخطر وتحطيم المحطة الفضائية الأمريكية، واللحن بعنوان "Debris" حُطام. يبدأ هذا اللحن بنقرة قوية من آلة الجونج الإيقاعية ثم تظهر تيمة لحنية معتمدة على نغمتين بينهما مسافة ثانية صغيرة تعزفها آلة التوبا نظرا لطبيعة صوتها الغليظ، تصاحبها في الخلفية نغمات ممتدة من مجموعة الفيولين في منطقتها الصوتية الحادة، لآلة الجونج مع نغمات لمجموعة النفخ الخشبي متباعدة في الظهور، والكثير من المؤثرات الصوتية، ثم ينتقل اللحن الرئيسي الى مجموعة الفيولين بنوتات قصيرة، ويظل هذا التحاور بين لحن آلة التوبا ولحن مجموعة الفيولين، الى أن ينتهي اللحن بقفلة غير تامة مفاجئة امتزج فيها صوت الآلات بالمؤثر الصوتي، وقد أعطى هذا اللحن الانطباع السمعي بالتوتر والخطر نتيجة للنغمات المتقاربة من بعضها البعض.

اللحن الرابع ينقسم الى فكرتين ويبدأ مع مشهد «زوم إن» على تفاصيل وجه البطلة (ساندرا بولوك) داخل خوذة الفضاء وهي في حالة توتر أثناء تهاويها في الفضاء، واللحن بعنوان "The void" الفضاء. الفكرة الأولى لحن عبارة عن نغمات عزفتها آلات التوبا والكورنو من النفخ النحاسي ومجموعة الفيولين، بمصاحبة بعض نقرات آلة التيمباني في أماكن محددة، وفي أجزاء من هذا التراك يظهر صوت آهات بصوت نسائي. والفكرة الثانية من هذا التراك هو لحن تظهر فيه تيمة لحنية تعزفها آلة التوبا بالتحاور مع نغمات لآلة رباب منفردة، ونقرات من آلة التيمباني مع بداية كل مازورة، ثم تعزف مجموعة الفيولين بتقنية عزف رعشة القوس على النغمة الممتدة (تريمولو)، وفي جزء منه تظهر نغمات في المنطقة الصوتية الوسطى لآلة الفلوت.



إدينا كيم مينزل

اللحن الخامس يبدأ مع مشهد سباحة البطلين في الفضاء واصطدام البطلة بزميل لها متوفى، ومحاولة تفقد البطلين حجم الدمار في المحطة الفضائية الأمريكية، ويحمل اسم "Atlantis" أطلنطي. يبدأ بنقرة قوية من آلة التيمباني مع نغمة ممتدة من آلة التوبا بصوتها الغليظ، ثم تظهر نقرات لآلة طبلة الأوتار مع التوبا ونقرات منغمة من آلة الأجراس، ثم يظهر صوت آهات صناعية (ليست بشرية) كل ذلك بمصاحبة عزف مجموعة التشيللوهات بنوتات متقاربة من بعضها البعض ممتدة لإعطاء عمق للحن، ثم نسمع نقرة قوية من آلة التيمباني والجونج وتدعيم من الآلات بعزف نغمة واحدة لتقوية الصوت بأقصى شدة للصوت. بعدها يظهر لحن جديد حزين في نغمات السلم الصغير تعزفه آلة التشيللو منفردة مع نغمة مصاحبة من آلة التوبا ومجموعة آلات الفيولين، وفي نهايتها نسمع رول من آلة التيمباني، ثم ينتهي اللحن بقفلة غير مستقرة ومفاجأة، محاولة البطلة إنقاذ زميلها من السقوط في المجال الفضائي وإفلاته منها.

اللحن السادس يبدأ مع مشهد تحدث البطلة عن كونها تسمع موسيقى الراديو أثناء قيادة السيارة ويستمر الى مشهد سقوط زميلها في المجال الفضائي. ويعد هذا اللحن من أطول ألحان هذا الفيلم وهو بعنوان "don›t let go" لا تدعه يذهب . جاءت نغمات هذا اللحن في السلم الصغير، وهو يتكون من ثلاث أفكار لحنية. الفكرة الأولى تبدأ بعزف من آلات النفخ النحاسي يتبعها الخشبي الى أن يبرز لحن تعزفه آلة الفلوت الكبير، ثم تدخل نقرات الأجراس مع التيمباني عزف من آلة تشيللو منفرد ثم تتسلل مجموعة الفيولين بلحن مصاحب، هو لحن في نغمات سلم صغير. الفكرة الثانية تبدأ أيضا بنغمات من آلات النفخ النحاسي والخشبي بنغمات قريبة من بعضها البعض تصاحبها نقرات آلة التيمباني، ومع ظهور تيمة لحنية تعزفها آلتا التوبا والكورنو عبارة عن نغمتين فقط بينهما ثانية صغيرة يتسارع فيها زمن هذه الفكرة، يظل اللحن السابق خلفية للخط اللحني لمجموعة الفيولين، التي عزفت لحنا اعتمد على نغمات السلم الاثنتي عشرة بتقنية عزف القوس المرتعش على النغمات فازداد اللحن توترا وأعطى انطباعا سمعيا بالخطر، تتصاعد نغمات اللحن مسافة رابعة تامة صاعدة مع عدم تتغير خطوطه اللحنية لجميع الآلات العازفة، ثم تتوقف نقرات التيمباني. الفكرة الثالثة تدخل مع ظهور خط لحني لمجموعة الفيولين تتسم بالنوتات الممتدة يتخللها عزف منفرد لفيولين، وفي عمق اللحن يظهر خط لحني لمجموعة النفخ النحاسي وأخرى للخشبي التي يبرز منها صوت الكلارينيت والفلوت الكبير، يستمر هذا المزيج الصوتي مع ظهور أصوات آهات البشرية من حين الى آخر، وفي نهاية التراك يظهر عزف من آلة تشيللو منفرد مع نقرات الأجراس والجونج كل منهما في مواقع محددة من اللحن، وقد أعطى لحن هذه الفكرة الانطباع السمعي بالشجن والحزن.

اللحن السابع يبدأ مع مشهد البطلة د. رايان وهي داخل المحطة الفضائية الدولة وتخلع حلة الفضاء بعد أن نفد منها الأكسجين لتحرر جسدها وتستنشق الأكسجين، واللحن بعنوان "Airlock" اختناق. يبدأ لحن هذا المشهد بعزف نغمات منفردة من آلة البيانو بين المنطقتين الصوتيتين الغليظة والحادة جدا، وفي خلفية اللحن نغمات ممتدة من جميع آلات النفخ باستثناء التوبا، ومجموعة الوتريات بصوت بالغ الخفوت، ثم يظهر لحن تعزفه آلة الكلارينيت بنوتات ممتدة مع البيانو. وهو لحن يعطي الانطباع السمعي بالهدوء والاستسلام للأمر الواقع.

اللحن الثامن الذي يبدأ مع مشهد محاولة البطلة الاتصال بزميلها الذي فقد في المجال الفضائي، والاتصال بالمحطة الأرضية، وهذا التراك بعنوان "Iss" وهو اختصار لمصطلح المحطة الفضائية الدولية. يبدأ اللحن بعزف من آلة الكورنو والفلوت الكبير مع مؤثر صوتي لتشويش راديو اللاسلكي، يبدأ الصوت خافتا ويزداد تدريجيا في القوة النسبية مع دخول خط لحني ثني تعزفه آلة الكلارينيت باستخدام الكتامة بمصاحبة نقرات ضعيفة نسبيا من آلة التيمباني والجونج، وتظهر خطوط لحنية أخرى لآلة تشيللو منفرد، ومجموعة الفيولين، ثم ينتهي هذا التراك بلحن تعزفه آلة الفلوت الكبير مع الآهات البشرية من صوت نسائي بمصاحبة نقرات من الأجراس. وهذا التراك أيضا من الألحان التي أعطت انطباعا سمعيا بالهدوء والاستسلام للأمر الواقع.

اللحن التاسع يبدأ مع مشهد حريق المحطة الفضائية الدولية، وهذا اللحن بعنوان "Fire" حريق. ويبدأ بعزف من مجموعة آلات الفيولين تعزف سلما كروماتيكيا بتقنية زحلقة النغمات (جليساندو) باستخدام القوس المرتعش، تصاحب هذا اللحن نغمات

ممتدة من بعض آلات النفخ الخشبي والكورنو، وقد أعطى هذا تأثيرا سمعيا بانطلاق الكبسولة الفضائية. صمت لحني طويل قرابة ستة روندات، يدخل بعدها لحن تعزفه مجموعة الفيولين التي تدعم نغماتها في أجزاء محددة آلات النفخ النحاسي والفاجوت، بمصاحبة نقرات إيقاع من الصندوق الإيقاعي، وهو لحن سريع في ميزان ثنائي . تتوقف نقرات الإيقاع ويبرز لحن عبارة عن نغمة ممتدة بشكل مبالغ فيه تعزفها مجموعة الفيولين، ثم يظهر في أجزاء من هذه النوتة الممتدة نغمات لآلة التوبا والأورج بها صدى صوتي، مع ظهور مؤثر صوتي لتشويش جهاز اللاسلكي. وهو لحن يعطي الانطباع السمعي بالغموض.

اللحن العاشر يبدأ مع مشهد انفصال كبسولة الباراشوت من المحطة الدولية الفضائية، وهذا التراك يحمل عنوان "Parachute". ينقسم لحن هذا المشهد الى فكرتين رئيسيتين، الفكرة الأولى لهذا المشهد تنقسم إلى ثلاثة أجزاء يبدأ لحن بطيء الميزان بعزف من آلات النفخ الخشبي هي أقرب إلى النغمات أكثر منها للميلودي، يتبعها دخول آلتي الكورنو والتوبا ونغمات للأجراس الزجاجية في المنطقة الصوتية الحادة، هذا الجزء يعطي انطباعا سمعيا بالحذر والترقب. الجزء الثاني يبدأ بلحن في ميزان رباعي تعزفه آلات الفيولين بمصاحبة لحن ثاني في الخلفية لا تتغير نغماته من آلات النفخ النحاسي ومجموعة التشيللوهات، ولحن ثالث نسمع فيه صوت آلة مصنعة مع مجموعة الفيولين والنفخ النحاسي الذي تظهر نغماته على استحياء. صمت قصير يدخل بعدها لحن الفكرة الثانية في ميزان ثنائي بطيء، تبدأه نغمات آلة التوبا ومن بعدها تدخل مجموعة الفيولين والتشيللوهات ثم تظهر في عمق اللحن نغمات آلة الفلوت الكبير في منطقته الصوتية الحادة، أما نقرات التيمباني فتظهر في أجزاء محددة من هذا اللحن مثل آهات صوت نسائي، يتسارع زمن اللحن الذي يبرز منه الخط اللحني لمجموعة الفيولين، ثم ينتقل اللحن الى آلات النفخ النحاسي الكورنو والتوبا ونسمع خطين لحنيين لمجموعتي الفيولين، وثالثا للتشيللو، وهذه الفكرة اتسمت بالحيوية عن الفكرة الأولى من موسيقى هذا المشهد.

اللحن الحادي عشر يبدأ مع مشهد البطلة وهي تعاود الدخول الى كبسولة الباراشوت بعد تخليصها من الأحبال التي كانت تعوقها من الدفع إلى الأمام، وعنوان هذا التراك "In the blind" في العتمة. يبدأ اللحن بعزف (كريشيندو) من آلة الكورنو بنغمة ثابتة ثم تتسلل نغمات مجموعة الفيولين بلحن ثابت، ومن بعدهما نغمات آلة التوبا، ثم تدخل بعض المؤثرات الصوتية بعضها من آلة الفوت الصغير ونقرات الجونج، ثم يظهر آهات صوت نسائي ،في عمق اللحن نسمع صوت لحن من آلة الهارب كأنها مياه متدفقة، مع دخول نقرات آلة التيمباني كأنها نبضات لقلب البطلة يدخل مؤثر صوتي تكرر ظهوره في الكثير من



الزوجان كريستين وروبرت لوبز

قفلات ألحان مشاهد الفيلم تتدرج قوته من الخفوت الى الشدة. وهذا التراك ظهرت فيه نغمات من الآلات العازفة وليس ميلودي له شخصية موسيقية.

اللحن الثاني عشر يبدأ مع مشهد لونج شوت لكبسولة الباراشوت وبداخلها البطلة وهي غاضبة ويائسة في الوقت نفسه من عدم قدرتها على تشغيلها، وعنوان هذا اللحن "Aurora Borealis" فجر بورياليس. يعزف هذا اللحن نغمات البيانة المنفردة في مناطق صوتية متنوعة من الآلة في السلم الصغير، بمصاحبة نقرات الأجراس في أجزاء محددة من اللحن، ومجموعة الفيولين في الخلفية تعزف خطا لحنيا ثانيا بدأ بنوتات طويلة ثم اختتم بتريمولو على نغمة واحدة، ينتهي هذا اللحن بمؤثر صوتي لتشويش جهاز اللاسلكي.

اللحن الثالث عشر يبدأ مع مشهد البطلة داخل كبسولة الباراشوت المعطلة بعد يأسها من تلقي المحطة الفضائية الأرضية نداءاتها، وعنوان هذا اللحن "Aningaa". ويبدأ بعزف نقرات منغمة من آلة الأجراس، ثم تتبعها بعض آلات النفخ الخشبي وآلة الكورنو النحاسية في عزف نغمة واحدة، ومن بعدهما تدخل مجموعة الفيولين بعزف نغمة واحدة ممتدة في المنطقة الصوتية الحادة، ثم تدخل جميع الآلات بنغمات وليس ميلودي، وفي العمق نسمع نغمات آلة التوبا والأجراس، مع أصوات مصنعة (ليست حية) في نهاية ظهورها يبرز صوت آلات الفلوت، ثم نسمع لحنا من آلة التشيللو ومن بعدها من آلة فيولين ثم يتداخل اللحنان معا، لحن هذا التراك أعطى الانطباع السمعي بالحزن والشجن المصحوب بتفاؤل نسبي أضفته نغمات آلة الفلوت.

اللحن الرابع عشر يبدأ مع مشهد غفوان البطلة داخل كبسولة الباراشوت وتخيلها لزميلها (مات)، وعنوان هذا اللحن "Soyuz". يبدأ هذا التراك بعزف من مجموعة الفيولين بنغمة واحدة ممتدة، تتبعها نغمات من آلات النفخ الخشبي والكورنو النحاسي، ومرة أخرى تلعب نقرات الأجراس دورا مهما في هذا اللحن، يتخلل العزف الجماعي تيمات بسيطة تعزفها آلات الفيولين، والتشيللو، والكلارينيت، وآهات بصوت نسائي، وهذا اللحن يعطي الانطباع السمعي بالشجن والحزن العميق.

اللحن الخامس عشر يبدأ مع مشهد استفاقة البطلة من غفوتها ونجاحها في محاولة تشغيل الكبسولة مرة أخرى لدفعها إلى الأمام تجاة المحطة الفضائية اليابانية، وهذا اللحن بعنوان "Tiango".

يبدأ اللحن بعزف جميع آلات الأوركسترا نغمة واحدة فقط، تتخللها نقرات من الجونج، والأجراس الصغيرة التي يتمتع صوتها بالحدة الشديدة، ونقرات آلة التيمباني أيضا، أحيانا تعلو نغمات آلة على أخرى، الى أن يظهر لحن له شخصية تعزفه آلة التشيللو بنغماتها الحزينة العميقة ويصاحبها خط لحني من مجموعة الفيولين الأول، وآخر من مجموعة الفيولين الثاني، ثم يتوحد عزف جميع الآلات الوترية في جزء من اللحن، وفي نهاية هذا الجزء يقوى اللحن بفعل نقرات آلة التيمباني والجونج.

اللحن السادس عشر يبدأ مع مشهد دخول البطلة المحطة الفضائية اليابانية ونجاحها في الانطلاق بكبسولة الباراشوت التي كانت مدمجة بالمحطة، وعنوان هذا اللحن "Shenzou". يبدأ هذا اللحن بعزف مجموعتي الفيولين كل منهما لحن مستقل عن الآخر، تصاحبهما نقرات الإيقاع الثنائي الذي ظهر في اللحن السابق، يدعمهما في نهاية اللحن ميلودي تعزفه مجموعة الوتريات مع آلات النفخ النحاسي وبعض الخشبي، وتتخلل اللحن آهات من صوت نسائي، انتهى اللحن بنغمات ممتدة من آلات النفخ النحاسي ومجموعة الوتريات بينما عزفت بعض آلات النفخ الخشبي نغمات كروماتيكية صاعدة لإعطاء الانطباع السمعي بانطلاق البطلة إلى ديارها. لحن هذا المشهد اتسم بالثراء النغمي حيث كتب لكل مجموعة آلات خط لحني له شخصية، وأكسبته نقرات الإيقاع الثنائي حيوية وتفاؤل على الرغم من أن نغماته جاءت في السلم الصغير.

اللحن السابع عشر والأخير يبدأ مع مشهد طفو البطلة على سطح المحيط الى ظهور تتر نهاية الفيلم، وهو بعنوان "Gravity" جاذبية. يبدأ اللحن بعزف من آلات النفخ الخشبي (الكلارينيت والأبوا ثم الفلوت الكبير والصغير) يتبعهم دخول آلات النفخ النحاسي بنغمات في المنطقة، ثم مجموعة فيولين، ثم يدخل لحن تعزفه آلة تشيللو منفردة بمصاحبة نقرات إيقاعية منتظمة، وفي العمق نقرات لآلة التيمباني مع بداية كل مازورة، تشتد قوة اللحن بدخول جميع آلات الأوركسترا بخطوط لحنية متداخلة، ثم يبرز لحن مجموعتي الكمان مع آهات من صوت نسائي وهو نفسه الذي ظهر في جميع التراكات السابقة والذي يعبر عن لسان حال البطلة، ولأول مرة في ألحان هذا الفيلم ينتهي هذا اللحن بقفلة تامة على نغمة أساس السلم الصغير، وهي من نوعية القفلات القوية التي تتميز بالنوتات الطويلة من جميع الآلات في نهايتها مع نقرات من آلة التيمباني، ويعد هذا اللحن من أجمل ألحان الفيلم. إنها حقا موسيقى جوائز الأوسكار.

كتاب رصد العوامل التي ساعدت على ظهور الفن الإسلامي الهندسي

النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي

الحضارة الإسلامية هي إحدى البُنى الحضارية التي أثرت تاريخ الإنسانية بكل أبعادها الدينية والتاريخية والثقافية والعلمية، وغيرها، وقد أفصحت تلك الحضارة عن كنوزها المكنونة في أغلب الفنون التي تركت فيها بصمتها التي تدل على تفردها وتميزها وأصالتها بين الحضارات الإنسانية.

وأصدرت الهيئة المصرية العامة للكتاب ضمن سلسلة فنون كتاب «النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي»(1) تأليف الأستاذ الدكتور أحمد عبدالكريم أستاذ أسس التصميم الزخرفي والحاصل على الدكتوراه في فلسفة التربية الفنية من جامعة حلوان في العام 1990، وهو عضو بارز في نقابة الفنانين التشكيليين بالقاهرة، وعضو جماعة أتيليه القاهرة للفنانين والكُتّاب، وعضو جماعة «الأنسيا» اليونسكو بباريس للتربية عن طريق الفن، وعضو مجلس إدارة الجمعية الأهلية للفنون الجميلة، ومدير تحرير سلسلة كتب «آفاق الفن التشكيلي» التي تصدرها وزارة الثقافة المصرية منذ العام 1998، وعضو لجنة التحكيم الدولية في بينالي طشقند الأول العام 2001 بأوزبكستان.

أشرف سعد
كاتب- مصر



الكاتب له العديد من الأبحاث المنشورة في تحليل محتوى نظم الزخارف الهندسية الإسلامية وهو موضوع الدكتوراه الحاصل عليها من جامعة حلوان ومن هذه الأبحاث:-

توظيف الرمز كشكل وأرضية في التصميم الزخرفي، ودور البنية الملمسية في التصميم الزخرفي، ومداخل تحليلية لتعريف اللوحة الزخرفي، والصياغات المتنوعة للمفردات التشكيلية كمصدر للتصميم الزخرفي، ودور القصدية والتلقائية في تصميم اللوحات الزخرفية، وغيرها الكثير والكثير من الأبحاث المتخصصة التي أثرت المكتبة في مجال الفنون البصرية في الحضارة الإسلامية وهو تخصص قلما نجد من حاول البحث في خباياه ليكشف لنا عن تلك الكنوز الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي.

والكتاب يحوي أربعة فصول من القطع الكبير مكون من 250 ورقة، تحدث في فصله الأول عن العوامل التي ساعدت على ظهور الفن الإسلامي الهندسي وذلك بعرض موجز تاريخي لتطور الفن الإسلامي الهندسي بداية من الدولة الأموية في سورية ومرورا بالدولة العباسية بالعراق والدول الفاطمية والأيوبية والمملوكية في مصر.

والفصل الثاني من الكتاب كان بعنوان النظم الإيقاعية في الفن الإسلامي وهو متن الدراسة حيث ناقش المصطلحات الخاصة بكل من النظام والإيقاع وذلك بإيجاد العلاقة العضوية بينهما وصولا إلى تعريف إجرائي لمصطلح النظم الإيقاعية في الفن عامة وفى الفن الإسلامي خاصة.

والفصل الثالث استثمر نتائج في الفصل الثاني السابق له.

وقدم الفصل الرابع من ذلك الكتاب الماتع مخرجات الفصول الثلاثة لممارسة التجربة العملية والتي تعتمد على محورين مهمين هما:

الإجراءات التصميمية للتجربة العملية وصولا إلى الخاتمة.

الاهتمام بتجميع الدراسات المعاصرة التي تكشف عن قيمة جمالية لها خصوصيتها وماضيها وذلك من اجل إظهار الوجه المشرق لحضارة أشرقت على العالم كله اشراقة معاصرة.

العوامل التي ساعدت على ظهور الفن الإسلامي الهندسي

تتكاتف وتترابط العوامل التي فتحت الطريق أمام الباحثين لدراسة جماليات الفن الإسلامي ومنها:-

العامل الديني

مع أن الدين والفن صنوان لا يفترقان فإن هذا لا ينطبق على الفن الإسلامي، فالمساجد من أهم مظاهر العمارة الإسلامية ولكن شأنها في الإسلام لم يصل إلى الشأن الذي كان للمعابد عند قدماء المصريين، فمنذ عصور الإسلام الأولى ساد الاعتقاد في كراهية الدين لمحاكاة ما أبدعه الخالق جل شأنه من تلك الكائنات الحية الآدمية، ويعلل ذلك الأستاذ زكي محمد حسن (2) في كتابه أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية والدكتور ثروت عكاشة (3) وذلك بأن الكراهية والتحريم كانت في بداية ظهور الإسلام، خوفا من عودة المسلمين إلى الوثنية والشرك، كما أنهم أشاروا إلى انه لا يوجد في القرآن الكريم ما يحرم التصوير ولكن يوجد من الأحاديث النبوية الشريفة ما يدعو إلى ذلك.

وبنظرة شمولية تأملية إلى ما أنتجه الفنانون في الحضارة الإسلامية نجد أن هذه الكراهية وذلك التحريم لم يؤديا إلى الفتور في تشجيع الفنون الإسلامية أو إلى قلة الإنتاج الفني بقدر ما هو تأثير على الطابع والأسلوب. (4)

لذلك اتجه الفنان في العصر الإسلامي إلى استخدام أساليب وأشكال فنية ذات طابع خاص تتواءم والمفاهيم التي فرضتها الحضارة الإسلامية والتجريد هو نوع من الأنواع التي برع الفنان في استخدامها بعد إجادة تفهم القوانين الرياضية والأسس الهندسية.

العوامل الثقافية

بعد دخول الإسلام وفتح الكثير من البلاد العربية دخل عدد كبير من الشعوب تحت لواء الإسلام مما جعل هناك اتصالا بين الفكر الإسلامي من جهة ومن جهة أخرى الاتصال بالحضارات والثقافات المتقدمة في الهند وفارس وشمال أفريقيا بالإضافة إلى الثقافة «الهلينستية» التي عرفها الإسلام عن طريق التراجم.

مختارات الاتجاهات التحليلية لنظم الفن الإسلامي الهندسي

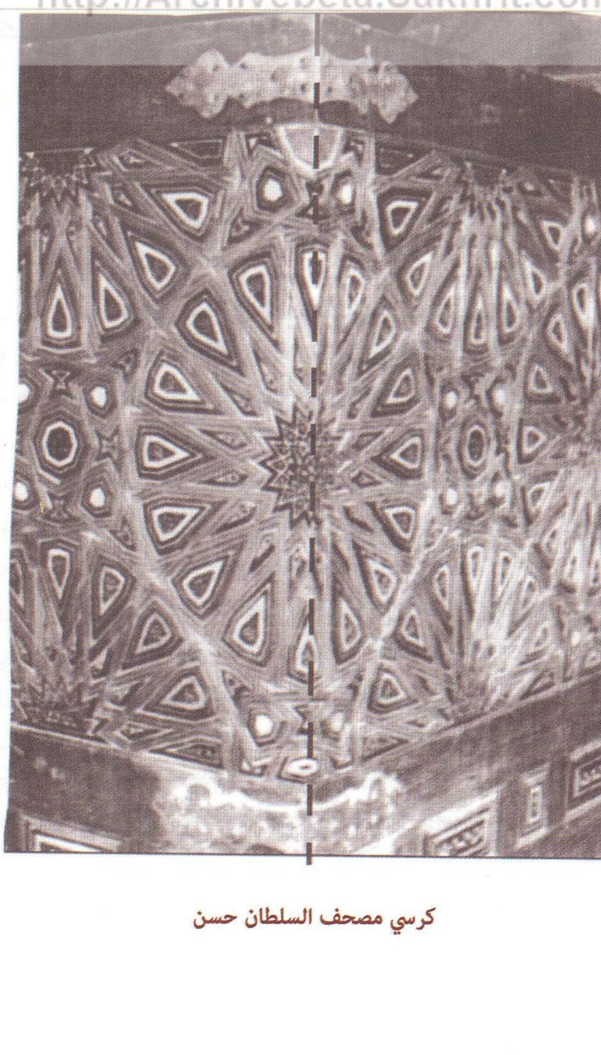
تعرض الفن الإسلامي الهندسي إلى عديد من الاتجاهات التحليلية للوصول إلى أصوله الفلسفية والتشكيلية وطُرح كثير من الرؤى والتساؤلات، وعلى سبيل الحصر هل يكمن وراء الفن الإسلامي الهندسي فكر وفلسفة دينية؟ أو هو هروب للفنان من محاكاة الجسم البشري نظرا إلى كراهية تصوير المخلوقات ومن هنا كانت ضرورة دراسة بعض الاتجاهات التحليلية لنظم الفن الإسلامي الهندسي ومن هذه الاتجاهات:

الاتجاه الديني:

وهو يعتمد على مقابلة النص الديني على نظم التصميمات البصرية الهندسية وهى رؤية تحليلية دينية للفن الإسلامي الهندسي. في دراسة له بعنوان «سر الزخرفة الإسلامية» يرى الباحث بشر فارس الفنان المسلم تواق (أي لديه اشتياق) نحو تعامله مع الأشكال الهندسية فهو يتعامل معها بحب وشغف ومثال ذلك الأطباق النجمية فيها الصورة الإشعاعية ونرى الكون بما فيه يدور فى فلك واحد أنشأه الله الأجلّ ومنتهاه إلى الواحد الأحد. (5)

الاتجاه الصوفي

يعرض الاتجاه الصوفي رؤية تحليلية من خلال آراء كل من ليلى باختيار (6) وصخر فرزات (7) وهما يقصدان بالصوفية انتقال المعاني القدسية إلى عالم الإشارة والمحسوسات من خلال صيغ جمالية دنيوية ورمزية وقد كتبت ليلى باختيار أن الفنان الامي تناول الأشكال الهندسية وعلم الأرقام كتعبير رياضي يذكرنا بالنماذج القديمة التى تظهر خلال عالم الرموز، ولهذا فالرياضيات هي لغة العقل وهى طريقة للتفسير الروحاني الذي يمكن للفرد عن طريقها أن يصل من الملموس إلى المحسوس.



كرسي مصحف السلطان حسن

الاتجاه الهندسي

وهذا الاتجاه يخالف الاتجاهات السابقة ويرى أن الهندسيات الإسلامية هى مجرد نسق هندسي قام على عبقرية الفنان في العصر الإسلامي في عمل تنويعات تشكيلية هندسية قائمة على المنطق الهندسي ويؤكد هذا الاتجاه زكي محمد حسن، وديفيد ويد، وكلودهيوم برت، مستندين إلى دراسة أجراها بروجوان الذى قام بدراسة وتحليل الأشكال الهندسية المعقدة في أبسط الأشكال.

الاتجاه التجريدي الديني

يقول عفيفي بهنسي إن الفن الإسلامي الهندسي ليس أشكالا هندسية فقط بل هي أشكال ذات مضمون ثابت وليس الطابع التجريدي في الفن الإسلامي إلا لتوافق الشكل مع المضمون المطلق الذي يتضمنه فهو لقاء يعتمد على العقل ممزوجا بالحدس.

الاتجاه التجريدي الرياضي

يؤكد الدكتور ثروت عكاشة ويؤيد اتجاه هنري فيسيون ويرى أن هناك علاقة بين الفن الإسلامي الهندسي والتفكير الرياضي الهندسي ويقول : ما آخال شيئا يمكنه أن يجرد الحياة من ثوبها الطاهر وينقلها إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للفن الإسلامي، فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضي قائم على الحساب الدقيق.

وسلط الدكتور أحمد عبدالكريم الضوء على الأسس الهندسية للتصميمات الإسلامية بالفصل الثاني من كتابه الشائق، فالعلاقات القائمة بين الأشكال في الفن الإسلامي الهندسي على شبكيات خطية بسيطة مثل الشبكية المربعة وتتحقق فيها الشبكية عند تقسيم محيط الدائرة إلى أربع نقاط متساوية ثم توصيل هذه النقاط فينتج المربع أو عن طريق رسم قطرين متعامدين للدائرة فينقسم محيطها إلى أربعة أجزاء متساوية، وتوصيل هذه النقاط ينتج المربع وعن طريق تكرار هذه الخطوط الرأسية والأفقية في صفوف متوازية على مسافات متساوية ومتعامدة فتنشأ الشبكية المربعة أساسها المربع كما في الشكل (15) والشكلين (16، 17).

أما الشبكية المثلثة فتتحقق عند تقسيم محيط الدائرة إلى ثلاث نقاط متساوية ثم توصيل هذه النقاط فينتج المثلث المتساوي الأضلاع والزوايا وعند تقسيم رسم ثلاثة أنصاف أقطار للدائرة مقدار الزاوية بين كل نصفي قطرين 20 درجة مركزية هذه

الأنصاف أقطار تقسم محيط الدائرة إلى ثلاثة أجزاء متساوية ثم توصيل هذه النقاط فينتج المثلث المتساوي الأضلاع والزوايا وعن طريق عمل خطوط متوازية في اتجاه الأضلاع الثلاثة على مسافات متساوية وبميل قدرة 60 درجة تنتج الشبكية المثلثة كما في الأشكال المرفقة رقم 18، 19، 20.

والنوع الثالث والأخير هو الشبكة السداسية:

تتحقق الشبكة السداسية عند تقسيم محيط الدائرة إلى ستة أجزاء متساوية ثم توصيل هذه النقاط فينشأ الشكل السداسي منتظم الأضلاع والزوايا بين كل اثنين 60 درجة، هذه الأقطار تقسم محيط الدائرة إلى ستة أقسام فينتج الشكل السداسي المنتظم وعن طريق تكرار الشكل السداسي كما في الشكل (21) تنتج الشبكية السداسية كما يمكن أن تتحقق الشبكية السداسية من الشبكية المثلثة.

والفصل الثالث من الكتاب بعنوان تحليل واستخلاص النظم الإيقاعية لمختارات من الفن الإسلامي.

وركز ذلك الفصل على تحليل مختارات من الفن الإسلامي الهندسي مثل الطبق النجمي الموجود بمنبر الناصر محمد بالقلعة معتمدا على ما قدمته الدراسة من مفهوم للنظم الإيقاعية ويهدف التحليل إلى إبراز الجمال والفن الموجود في الفن الإسلامي لمعرفة وفهم وإدراك النظم الإيقاعية التي تسكن بين طيات المختارات.

وقد قام ذلك التحليل على عدة أسس منها التحليل الهندسي:

العلاقة القائمة بين مفردات الأشكال الهندسية

الحركة التقديرية التي تشكلها العين وتحقق النظم الإيقاعية

ومن مختارات الفن الإسلامي التي تم تحليلها:

أولاً : مختارات تمثل علاقة التماس مثل:

عرائس السماء لمسجد بن طولون

جزء من أرضية مسجد السلطان حسن

ثانيا: مختارات تمثل علاقة التراكب ومن أمثلتها:

شباك ضريح مسجد السلطان برقوق

الحشوة العليا للباب الخشبي لمسجد الأمام الرفاعي

ثالثا: مختارات تمثل علاقة التضافر:

مثل كرسي مصحف من مسجد السلطان حسن

قبة السلطان برسباي الأشراف

رابعا: مختارات تمثل علاقة التبادل بين الشكل والأرضية:

مثل قبة السلطان برقوق

الواجهة الداخلية لمحراب السلطان الناصر محمد

وختم الدكتور أحمد عبدالكريم منظومته الجمالية بالفصل الرابع والأخير من كتابه بتصميمات زخرفية تجريبية معاصرة فالتجربة خير برهان وتعتمد التجربة العملية هنا على ما توصلت إليه الدراسة من نتائج في الفصول الثلاثة السابقة، فهي بمنزلة نقطة ارتكاز لابد أن يستثمرها المصمم وينطلق منها بعد أن يستقي النواحي الجمالية والإبداعية الموجودة فيها لإنتاج تصاميم زخرفية جديدة.

وقد توصل الدكتور أحمد عبدالكريم إلى عدة نتائج بعد دراسته المفصلة القائمة على التفاعل بين الإطار الفلسفي والاستناد النظري والتجربة العملية وأهم هذه النتائج:

أن استخدام الأشكال الهندسية في الفن الإسلامي كانت لها بدايات في العصر الأموي كوحدات ثانوية مستخدمة في تحديد العناصر الزخرفية.

الأشكال الهندسية في الفن الإسلامي ليست هي التي تمثله بصورة كاملة بل هي مجال من مجالات الفن التي برع فيها الفنان في العصر الإسلامي كما أنها لا تعتبر البديل عن الرسوم الآدمية كما يدّعي بعض النقاد المستشرقين.

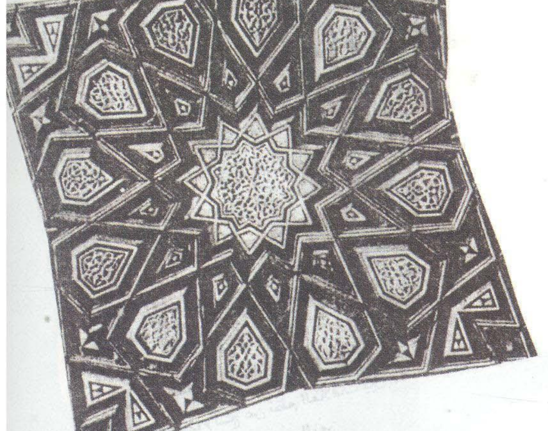
كما توصل إلى أن هناك عوامل تزيد من تحقيق النظم الإيقاعية أجملها فيما يلي:-

تغيير مكان المشاهد بالنسبة إلى العمل الفني يتغير معه زاوية الرؤية البصرية.

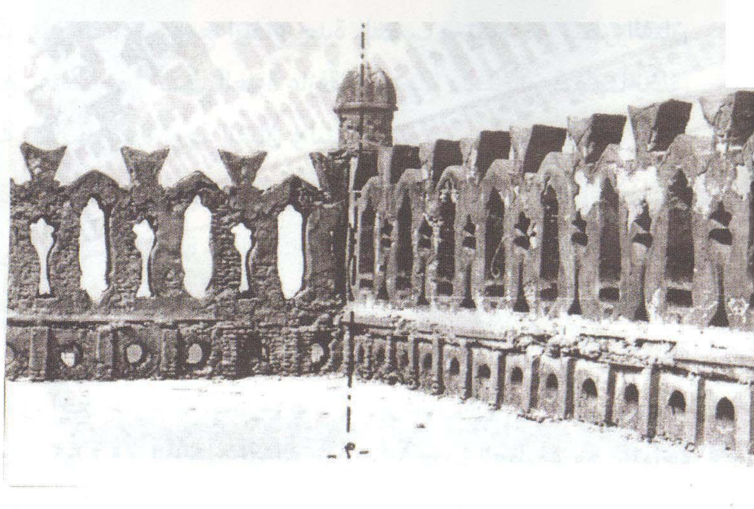
دور مصدر الضوء وما تعكسه بعض المختارات المنفذة بتقنيات مثل الحفر الغائر والبارز والمجسم.

طبيعة السطوح المشيدة معماريا مثل القباب وذلك ليوائم الفنان بين طبيعة تلك السطوح ومقتضيات التصميم.

ويمكنني أن أؤكد بضمير مستريح أن الدكتور أحمد عبدالكريم قد وفق في عرضه الشائق وبأسلوب بسيط يفهمه العامة قبل متخصصي الفن وعشاقه وذلك من خلال التأمل والتحليل والملاحظة لبعض التصاميم والأعمال التراثية التي تشهد كل يوم على ازدهار الحضارة الإسلامية وريادتها في وضع أسس الكثير من الفنون التي بقيت وستبقى وتكون الهاما لأبنائنا من بعدنا.



طبق نجمي



رؤية بصرية لعرائس مسجد «أحمد بن طولون»

الهوامش

1-. د / أحمد عبدالكريم – النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مكتبة الأسرة – سلسلة فنون – ديسمبر 2012م.

2- د / زكي محمد حسن – أطلس الفنون الزخرفية والإسلامية – مطبوعات كلية الآداب والعلوم بغداد – العراق 1956م.

3- د / ثروت عكاشة – التصوير في الفن الإسلامي بين الحظر والإباحة – مقال بمجلة عالم الفكر – إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت – العدد الأول – الكويت 1984م.

4- فريد شافعي – العمارة العربية في مصر الإسلامية – المجلد الأول – الهيئة المصرية العامة للكتاب للتأليف والنشر – القاهرة 1970م.

5- بشر فارس – سر الزخرفة الإسلامية – مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية – القاهرة 1952م.

6- Laleh Bakhtiar : Sufi Thomes 1978 .Pok

7- صخر فرزات – مدخل إلى الجمالية في العمارة الإسلامية – مجلة فنون عربية – العدد الخامس – الصادرة عن دار واسط للنشر – 1982م.

أخير

عندما يحوِّل الفنُّ الوهمَ إلى واقع .. والواقعَ إلى وهم

أين يجد المتلقي ذاته وهو ينظر إلى لوحة Marc Chagall «عنزة تعزف على الكمنجة»؟ وما الذي يمكن له أن يستدعيه من ذكريات وعوالم غائرة في العمق؟ وكيف له أن يربط بين عالم اللوحة وأحداث زمنه المعاصر؟

أسئلة وتأملات تدفعني إليها لوحة شاغال، إذ كلما تأملتها أعود بالذاكرة إلى المشهد الأول الذي اصطدمت فيه بطفولتي مع تلك العنزة. وكان أن انتهى المشهد بعد اشتغال مسرحي طويل بموقف تصالحي حينما شاهدت فيلم Notting Hill والممثلة الجميلة Julia Roberts تتلفظ بجملة في السيناريو مفادها أن على العالم أن ينتهي بعنزة تعزف على الكمنجة!

لقد ألهمتني اللوحة لاحقا، محاولة ممكنة لتفسير علاقة الفن بالوهم وبالواقع، والقدرة المؤكدة التي تستطيعها الفنون على تحويل أوهامنا وأحلامنا وكائناتنا الهجينة وكوابيسنا إلى لوحة فنية تشكيلية أو معزوفة موسيقية أو مشهد مسرحي أو لقطة سينمائية، أو قصيدة عظيمة. وإذا كان للوحة شاغال القادمة من مزج عجيب بين عالمي الحيوان وهيئة الإنسان، وموروث ثقافته الدينية والحكائية والميثولوجيا والفولكلور، فمن الممكن أن تُسهل تلك الثقافة استقطاب حوار ثقافي معقول نسبيا؛ فمن متلق يراها للمرة الأولى ويصطدم معها، ومتلق عالق معها كقشرة البصل منذ أزمنة سحيقة بشكل من أشكال التناص الضخم، فإن المتلقي المعاصر ربما - وأقول ربما لأنني لست متأكدة حتى الآن من غير ذلك - سيصعب عليه تفسير وشرح التحول القاسي الذي يجري اليوم عندما يتأبط الفنان بندقية لكي يَقتل، أو يتورط المثقف المعروف بنصرته للعدالة وللعلم في الدفاع عن الدكتاتورية ودولة العسكر!

هنا، ولا بد أن شيئا ما قد حدث في النفس بمراتبها الثلاث، بحيث اختلطت منطقة الوعي والإدراك مع منطقة اللاوعي لتمنحنا فرجة تبعث على الغضب، ومع ارتفاع حدة الغضب سيبدو لنا منظر الفنان ببندقيته وبشاعة سلوكه وإجرامه، أصعب تفسيرا من منظر العنزة عازفة الكمنجة! صحيح أن منظرها يخلق فينا الغرابة والغموض بالفن، فيزيدانه جمالية، بينما لوحة الفنان والبندقية تُفزعنا وتُرعبنا ومن ثم تُميتنا.

يا ترى ما الذي سيُعبّر عنه الفنان والمثقف عندما يقفان أمام لوحة شاغال؟ ما الرغبة التي ستحظى بالتفسير؟ وماذا سيخطر ببالهما من كلام أو شرح؟ وفي غاية الدقة ماذا سيتذكران من ذكريات؟ هل سيتزلزلان من الداخل؟ هل سيبكيان أم سيبتسمان؟ وكيف سيبرران أسباب القبح الذي ساهما في انتشاره بالعالم؟ إن تجربة الحضارات الأكثر امتهانا مع الحروب تأتي في النهاية لمصلحة الفنون بجميع أنواعها. تترعرع الكتابة السردية والبصرية ما بعد أتون الحرب وتراجع الصراعات الدامية؛ فالطغاة يرحلون، ويبقى الفن برسوماته الحجرية على كهوف المعابد والجداريات كما تبقى الأناشيد لتخليد تاريخ الشعوب العظيمة وهي تواجه محاولات الإبادة والمحو والتهجير والإقصاء والتهميش. وهكذا سيرحل كل فنان ومثقف فشل فشلا ذريعا عن توجيه الاختيار الصحيح نحو الرغبة القابلة للتفسير.



آمنة الربيع

كاتبة وناقدة عمانية

لها عدة إصدارات نقدية في المسرح والقصة

حاصلة على العديد من الجوائز في النقد والتأليف المسرحي

من مسرحياتها : (منتهى الحب) ، (منتهى القسوة)، (يوم الزينة) ، (الجسر) ، (الحلم).

رسم وقصيدة

قصيدة: خلف الخطيمي الخالدي *

لوحة: حميد خزعل **

الأدباء

صريفِ الرقمِ فوق الطرسِ نجواها ... يغني إذْ تداعينا لمعناها
ونادىٰ الفكرَ افكارا وقد جُمِعت ... روابِطُها ببطنِ الكتبِ فحواها
هنا الأحلام والإلهام والذكرى ... هنا الأوقاتُ أجملها وأحلاها
هنا الأعوامُ والأيامُ موطنها ... هنا الأقلامُ والأعلامُ أسماها
هنا ضادٌ مليكٌ في ملافِظِنا ... فريد في لُغاتِ الأرضِ ابهاها
فلا عوجٌ ولارطنٌ ولا لكِنٌ ... حروفُ العُربِ اذوقها وأزكاها
هنا الأجساد إن رحلت فما رحلت ... فللعلماء بين الصحفِ رؤياها
فللأحياء بين الخلقِ منزلةٌ ... ملوك الكونِ للأدباءِ ترعاها
نجومٌ في سماءِ العلم موقعها ... ركاب الناس تسعى خلف مسعاها
وخيرُ الناسِ بين الناسِ معرفة ... أديبٌ ينتقي كالتمر أشهاها
يمرُ في عصورٍ كان يسكنها ... أباطرةٌ ورب العرش سواها
يغوصُ في بُحورِ الامس والأمم ... وجل اللهٰ لا يخشى لعقباها
ففي سفرٍ ومن سفرٍ إلى سفرٍ ... يحطُ طائر الاخبارِ انباها
فمن يحيا حياة العلمِ والقلمِ ... لهُ نفسٌ بعمرِ الدهرِ احياها
هُنا التاريخُ والدنيا اذا سُئِلت ... تجاوبُ عن مواضيها ومأواها



* شاعر - الكويت

** فنان - الكويت